رئالیسم
و
ضد رئالیسم

در ادبیات

دکتر میترا

رئالیسم و ضدّرئالیسم در ادبیّات

«چاپ سوم»





دکتر میترا
ریالیسم وضد ریالیسم
در ادبیات
چاپ سوم
تیراژ : سه‌هزار جلد
چاپ : مطبعه دولتی
ناشر : بیهقی‌ریاست‌کمیته
دولتی طبع ونشر

فهرست

چند کلمه دربارهٔ روش تحلیلی این کتاب :

بطور کلی، روشی که در تدوین این کتاب بکار رفته مبتنی بر اصلی است که کمتر منتقدی آنرا ندیده تواند گرفت ، افکار و وجدانیات آدمی زائیدهٔ محیط و شرایط اجتماعی است که شخص در آن زندگی میکند. نتیجهٔ منطقی این اصل اینستکه، ذهنیات هرفرد، چه هنرمند وچه عامی، چه خوش معاشرت وچه مردم گریز، محتوی مقدار زیادی خصوصیات اجتماعی است که بصور مختلف متظاهر میشود . بنابرین، دراین سلسله مطالعات هدف اصلی عبارتست ازبازیابی روابط علت ومعلولی مابین رشتهٔ افکار نویسندگان مورد نظر ونظام اجتماعاتی که در آن زیسته‌اند و همچنین تحلیل انتقادی سبک‌های مختلف ادبی ومحتویات اجتماعی آنها .

لازم بتذکر نیست که روش تحلیلی این کتاب اجتماعی است، نه هنری واستتیك. بعبارت دیگر، در تحلیل آثار یك نویسنده کوششی برای درك اینکه **چگونه** هنرمند افکارخودرا بیان کرده است نخواهیم کرد ، بلکه هم خودرا مصروف این خواهیم داشت که هنرمند **چه** میگوید و **چرا** میگوید. نه اینکه چگونگی بیان افکار هنرمند دارای اهمیتی نیست ؛ این درجای خود اهمیت فراوان دارد . ولی درمورد نویسندگانی که خواننده در این کتاب با آنان سروکار خواهد داشت فرض اینستکه از نظر «فن نویسندگی» یا «فوت وفن شاعری» در کارخود، اگر استاد نباشند، دست کم، کم خطا هستند. دیگر اینکه خواست ما این نیست که خودرا بامسائل مربوط به چگونگی «سیر درونی» آفرینش‌های هنری مشغول داریم. تحقیق دربارهٔ اینکه چگونه کسی که استعدادهای هنری دارد هنرمند میشود (آتشی که فرویدیسم بآن دامن زده .) وبچه نحو بیان مناسب بااحساسات خودرا می‌یابد، ازحوصله این کتاب بیرون است .

سنجش اجتماعی آثار ادبی بر این اصل پایه گذاری شده است که، تمامی فعالیت‌های فکری ما، درهر زمینه که میخواهد باشد، کوششی است برای اینکه تجربیات ما را مفهوم سازد، رابطهٔ انسان وطبیعت راروشن کند وبالنتیجه زندگی آدمی را آسانتر و دلپذیرتر گرداند. ازاین حیث هنررا باعلم وسایر تلاش‌های فکری انسان تفاوتی نیست. هراثر بزرگ هنری، مانند هریك از پیروزی های مغز بشری، بما امکان میدهد که رضایت خاطر عمیقی احساس کنیم ـ مثل اینکه ازدرد علاج ناپذیری نجات یافته واز زیربار توان فرسای حوادث درك ناشده شانه رهاکرده باشیم اینگونه شاهکارها محتویات فکری وروحی فردوجامعه را غنا می بخشد ؛ احساسات را تصفیه و تلطیف میکند ؛ انسان را بمحیط وشرایط زیست خود بینا میسازد؛ وفردوطبقه و ملت را آموزش میدهد .

نباید فراموش کرد که بشر درعین حال که محصول محیط طبیعی واجتماعی است، بادخل وتصرف درطبیعت، محیط خودرا دگرگون میکند وبدینوسیله خودرا نیز تغییر میدهد. به‌بنابرین، آدمی هم ساخته وهم سازندهٔ محیط است. میان او وطبیعت تضاد مطلق ویگانگی مطلق حکمفرماست ـ بانیروهای طبیعت مبارزه میکند ،ولی بدون بستگی به طبیعت واستفاده از نیروهای طبیعی نمیتواند به زندگی ادامه دهد. هنرمند نیز ازاین قاعده مستثنی نیست. افکار او در عین اینکه ناشی از شرایط اجتماعی است، بنوبهٔ خود موجب تغییر این شرایط تواند گردید. پس غایت هنر را خود هنر نمیتوان پنداشت و کارهنرمندرا تنها آفریدن زیبائی نمیتوان دانست .

در بخش اول (رئالیسم) کوشیده شده است ابتدا اصولی که چکیدهٔ آثار بزرگ رئالیستی است استخراج وتشریح گرددوسپس بکمك همان اصول، آثار نوابغ رئالیسم قرن نوزده تحلیل شود وانگیزه‌ها وانطباقات اجتماعی آنها نمایانده گردد. لهذا، فرض اینستکه اصول ادبیات رئالیستی درعین حال که زائیدهٔ آثار رئالیستی است، پایه گذار آنها نیزهست . اما، چون دسته بندی اصول معینی بنام ضدرئالیسم کار آسانی نیست، دربخش دوم سعی شده است ابتدا جنبه‌های ضدرئالیستی مکتب‌ها یا نویسندگان مورد نظر بتفصیل نمایانده شود ، بطوریکه خواننده خود بتواند از آنچه بارئالیسم سازگار نیست تجسم زنده‌ای حاصل کند .

بیش ازاین در این‌باره گفتن روانیست. امیداست که مقدمه ایکه بر کتاب نوشته شده آنچه را دراین مختصر به آن اشاره گردیده ولی توضیح داده نشده است بحد کفایت روشن سازد، وسئوالاتی را که نویسنده درذهن خواننده برانگیخته پاسخ گوید.

د. م.

مقدمه

سیر اجتماع و تحول مکتب های ادبی

« تو پنداری که دربندی ، حال آنکه آزادی :
تو پنداری که خودکامی، حال آنکه وابسته‌ای . »
دانیال نبی

علل ظهور و تکامل سبک هائی را که ضد رئالیسم نامیده‌ایم (رمانتیسم ، سمبولیسم ، اگزیستانسیالیسم [1] و سوررئالیسم ،) باید در شرایط اجتماعی و تحولات دنیای غرب، خاصه در موقعیتی که هنرمند در جوامع غربی داراست، جستجو کرد.

پس از آنکه نظام اجتماعی و اقتصادی قرون وسطی که برارکان فئودالیسم استوار گشته بود سست گردید و بر اثر رونق تجارت و رشد

۱ـ هرچند که اگزیستانسیالیسم سبک یا مکتب ادبی نیست، ولی از آنجا که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم جای خود را در نوشته‌های ادبی قرن حاضر کاملا باز کرده است، ما آنرا درشمار مکتبهای ادبی آوردیم.

نیرو های تازهٔ اقتصادی ، طبقهٔ متوسط در جوامع اروپائی سر بلند کرد، صاحبان اصل و نسب که تا آنموقع سر نوشت اجتماع را مقدر می کردند بتدریج خود را در برابر صاحبان ثروت و نو دولتان تجارت پیشه ناتوان یافتند . حتی قبل از انقلاب کبیر فرانسه ، یعنی پیش از آنکـه طبقهٔ متوسط عملا زمام امور اجتماع را بدست گیرد ، شعارها وتئوری ها و عقاید و ارزش های این طبقه در قشرهای مختلف جامعه نفوذ کرده بود واخلاقیات و افکار اجتماعی و فلسفی و سیاسی و هنری به‌مسیر دیگری سوای مسیر قرون وسطائی افتاده بود . لازمهٔ حیات و رشد طبقهٔ متوسط آزادی فردی و اقتصادی بود . مقررات و سنت های نظام فئودالیته این آزادی و اختیار را به فرد نمی داد که در پی نفع شخصی هر کالائی را می خواهد آزادانه تولید کند و آزادانه بهر کجا می خواهد ببرد و بهر که خریدار است بفروشد . بالنتیجه قبل از هر چیز لازم بود که فرد بتواند آزادانه خرید و فروش کند و باختیار طرح سرنوشت خویشتن را بریزد و وابستهٔ مالك و ارباب فئودال و مطیع کشیشان کاتـولیك و مقید به قوانین و مقررات مؤسسات اجتماعی نباشد . ازینرو تئوریهای اقتصاد آزاد و کسب و کار آزاد و رقابت اقتصادی و تجارتی و انفرادی (اندیویدوالیسم) و ارزش هائی مانند منفعت طلبی و خویشتن پرستی رونق گرفت ، و مذهب پروتستان هم ، که بر خلاف کاتولیسیسم به مرد مسیحی آزادی و اختیار بیشتری می‌داد ، براین کشمکش وتقلای‌دائمی آدمیان صحهٔ آسمانی گذاشت .

این جنبش و تکاپوی اقتصادی و اجتماعی نوظهور هر چند کـه دامنهٔ تمدن مادی بشر را گسترده تر ساخت و موجب رونق بازار علوم

و صنایع و بالنتیجه افزایش رفاه زندگی مادی بشر گردید ، از سوی دیگر موجب شد که اجتماع عرصهٔ تاخت و تازکسانی گردد کـه هیچ هدفی جز گرد کردن مال نداشتند و برای رسیدن به این هدف باك نداشتند از اینکه یکدیگر را دد منشانه بدرند و همنوعان خود را قربانی سکه های زر سازند . حس بشر دوستی و احترام به ارزش های عالی اخلاقی و عواطف بلند پایهٔ انسان نقصان گرفت و افراد در طلب سود شخصی با یکدیگر به ستیز و کشمکشی‌دائمی پرداختند که هنوزهم پایان نگرفته است .

تکامل تمدن صنعتی دراجتماعات جدید (اجتماعاتی‌که ازرنسانس و روی‌کارآمدن طبقهٔ متوسط ریشه میگیرد،) این‌حقیقت را بنحوبارزی مینمایاندکه : هنرمند در غرب مطرود وتنهاست .

در سرتاسر قرن نوزدهم هنرمند را می‌بینیم‌که پیوسته درتکاپوست شایدکه خودرا از قید اصول وارزش‌هائی چون سودجوئی ، ماده پرستی، تحقیر آدمیت وجنگ دائمی انسان باانسان، که جامعهٔ جدیدبراوتحمیل کرده است آزاد کند . این تکاپو گاهی به‌پناه جستن در « برج عاج »[۱] منتهی میگردد و زمانی هنرمند را به دنیای جادوئی سمبل‌ها و مفاهیم موهوم میکشاند . گروهی‌که در خود یارای ایستادگی نمی‌بینند واقعیت زندگی خودرا انکار میکنند، گروهی ازآن‌میگریزند ، گروهی نومیدانه به‌آن تسلیم میشوند ، ولی همگی ازآن نفرت دارند. این‌تنفرعمومی که

۱ ــ به پناهگاه خیالی کسانی اطلاق می‌شود که در حصار دنیای درونی خود بست می‌نشینند وبا احساس ایمنی‌کاذب خویشتن را از شدائد و زشتی‌های زندگی مصون وبرکنار می‌بینند .

هردم بشکلی جلوه میکند ، توصیف مشترك خودرا دریك تئوری بظهور میرساند وآن تئوری « هنر برای هنر » است .[1]

هرچه تاریخ هنررا بیشتر می‌کاویم روشنتر می‌بینیم‌که این‌تئوری همیشه موقعی بوجود می‌آید که‌هنرمند خود را باجامعهٔ خود نومیدانه‌در تضاد می‌بیند ، و هنگامی شیوع پیدا میکند که هنرمند راه حلی برای این تضاد نیافته ونیروی امید بخشی‌سراغ نکرده است .

در دوره‌های اعتلای هنری وادبی ، مانند یونان قرن پنجم قبل‌از میلاد و دورهٔ الیزابت (عهد شکسپیر)، اثری ازتئوری « هنر برای هنر » نیست. هنرمندیونان‌باستان ونمایشنامه نویس دورهٔ الیزابت هردووابسته به اجتماع خود بودند . هنرمند یونانی مایهٔ کار خود را از معتقدات و ارزش های اجتماعی مردم **سیته** میگرفت و هنر او در واقع جزء لاینفك حیات اجتماعی محسوب میشد . نمایشنامه نویس دورهٔ الیزابت نیز با تماشاگران ،که در حقیقت وسیلهٔ ادامهٔ حیات و هنر او بودند ، پیوند نزدیك داشت . (کافیست یادآوری کنیم‌که ازسال ۱۵۹۹ تا ۱۶۰۵قریب به ۱۳٪. اهالی لندن هرهفته به‌تآتر میرفتند واکثریت این‌گروه‌رامردم عادی وطبقهٔ دوم وسوم تشکیل میدادند .) دیگر اینکه در سالهای آخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفده ، طبقهٔ متوسط انگلستان داشت بر ضد

۱ ــ تئوفیل گوتیه Theophile Gautier تعریف جامعی از این تئوری بدست میدهد ، آنجاکه درستایش بودلر Baudlaire میگوید، « اوبه هواداری‌از **خود کامگی مطلق هنر** برخاست وهرگز نپذیرفت‌که شعربایستی **هدفی ورای خود** داشته‌باشد، یااینکه‌دارای غایتی‌سوای برانگیختن‌احساس‌**زیبائی آسمانی- زیبائی** به‌معنای مطلق‌آن ـ در روح خواننده باشد.» (۱)

اشرافیت صف‌آرائی میکرد و باین سبب میکوشید تا طبقات پائین‌اجتماع را زیرلوای خودآورد و علیه اشراف برانگیزد. بالنتیجه اتحاد دامنه‌دار ولی زودگذری‌میان‌صفوف پراکندهٔ تودهٔ مردم بوجودآمدکه برای‌هنرمند تکیه‌گاهی استوار بود.

تنها درقرن‌چهارم قبل از میلاداست‌که بدنبال زوال زندگی دسته جمعی (Collective) وازهم پاشیدگی معتقدات مشترك ، تئوری « هنر برای هنر» جای خود را در جامعهٔ هنرمندان یونان باز میکند . محقق مشهور ، سورکین **Sorokin** در این باره میگوید: «هنرمند خود را از « غل و زنجیر » مذهب، جامعه، معتقدات عمومی، و هرچه بود «آزاد» کرد و بندهٔ هنر برای‌هنر گردید. لهذا برای اینکه بی‌یار و یاور نماند خود را به فرمانروایان و ثروتمندان بست.» (۲) نکته اینجاست که هنر احساساتی وخوفناك وغم انگیز قرن چهارم از بسیاری جهات کم ارزشتر ازهنر سالم و شاداب وآموزندهٔ قرن پنجم‌است، ودیگردرمیان‌هنرمندان کسی‌همانند هومر **Homer** ، هزیود **Hesiod** ،تئوگنیکس **Theognix** ، پیندار **Pindar** آشیل، **Aeschylus**، سوفوکل **Sophocles** ، و اریستفان **Aristophanes** ، دیده نمیشود .

تا قبل از قرن نوزدهم ، که در واقع عصر ناسازگاری هنرمند و اجتماع بود ، نظریهٔ « هنر برای هنر » در ادبیات وهنر اروپائی اعتبار چندانی نداشت . در قرون وسطی هنرمند به اصول و ارزشهای مذهبی حیات هنری می‌بخشد ؛ بنا براین ، خواه و ناخواه با جامعهٔ خود که‌بر

مسیحیت استوار شده بود دمساز بود.[1] درعهد رنسانس اندیشهٔ آزاد شدهٔ هنرمند، که براثر پیشرفت علوم طبیعی و تکاپوی طبقهٔ متوسط از ماوراء طبیعت دست شسته و به‌طبیعت پیوسته بود، نقش اساسی در آفرینش‌های هنری داشت و طبیعتاً هنرمند نمی‌توانست به «هنر محض» دل به‌بندد. درقرن هیجدهم گاهگاهی تئوری «هنربرای هنر» همچون شهاب زودگذری درآسمان هنر بچشم می‌خورد؛ ولی تنها درقرن نوزده است که این نظریه آفتاب سرزمین ادبیات وهنر میگردد.

عبارات زیرین که دردفترچهٔ یادداشت برادران گنکور **Goncourt**،

۱ـ عدم تضاد میان هنرمند واجتماع درقرون وسطی. این توهم را ایجاد میکند که‌چرا هنر قرون‌وسطی عظمت وسلامت وپایندگی هنر یونان قرن پنجم‌را ندارد. برای‌رفع این‌ابهام بایددرنظر داشت که وابستگی هنرمند بجامعه، خود بخود موجب شکفتن استعدادهای هنری نمی‌گردد، بلکه‌آنچه فقر وغنای‌هنرهر عصر را تعیین میکند کیفیت این وابستگی‌است. هنرمند یونانی‌را میتولوژی‌به اجتماع می‌پیوست، حال‌آنکه مسیحیت پیوندمیان‌هنرمندوجامعهٔ‌قرون‌وسطی‌بود. در میتولوژی، برخلاف‌مسیحیت، میان‌تمایلات انسانی و احکام‌مذهبی تناقض‌وجود ندارد وانسان از اضطراب همیشگی مرگ وسرنوشت و «مکافات» درامان‌است. همینست که‌در تراژدی‌های یونانی، شاعربرسرنوشت می‌تازد وبر آنچیره میگردد. درمذهب مسیح‌مردمان درخدمت خداوند اند، حال آنکه خدایان افسانه‌ای‌یونان بخدمت مردمان گمارده‌شده‌اند. میتولوژی‌انسانرا به‌طبیعت‌نزدیکمیسازدو بواسطهٔ مضامین خیال انگیز والهام بخش خود، ذوق‌هنری‌را می‌پروراندوغنا می‌بخشد. در مقابل، مسیحیت میان طبیعت وآدمی حجاب‌میکشد. اندیشه‌رادرچهارچوبه«گناه» و«ثواب» محبوس میکند وافکار را ازکنجکاوی وتلاش وجستجو در طبیعت باز میدارد. همچنانکه هگل‌**Hegel** میگوید: «آئین هلنیک‌**Hellenic** (مذهب یونان قدیم) مذهب‌زیبائی، هنر، آزادی‌وانسانیت‌است...» (**Aesthetick**) ویکتن یکتن دیگر از نوابغ‌آلمانی، خدایان‌یونانرا صرفا بخاطر زیبائی‌وشکوه وعلو آنان می‌پرستیدند؛ روابط ایشان‌بامردم «مانند رابطهٔ ما وماهی‌مازندرانی‌است که ازاو نه‌توقع یاری داریم ونه‌می‌ترسیم‌که بما آزاری رساند.»

دو نویسندهٔ بزرگ قرن نوزدهم ، دربارهٔ اوضاع اجتماع فرانسه نوشته شده است، تحولات روحی هنرمندی را که اجتماع او را ازخود رانده و به‌خلوتسرای هنرتارانده است، بنحو گویائی خلاصه میکند : «...می بینم که شخص بدون هیچ هدفی باید بمیرد ، در سایهٔ هردولتی که روی کار می‌آید، ولو که‌از آن بیزار باشد ، زندگی کند و جز هنر بهیچ‌چیز اعتقاد نداشته باشد و جز ادبیات به‌هیچ طریقتی گردن‌ننهد. »(۳) پوشکین نیز که‌تاسال ۱۸۲۵ (سال سرکوبی آزادیخواهان دکابریست) در راههای اجتماعی گام میزد در سالهای آخر زندگی خود منکر این گردید که « احساسات دسته‌جمعی » وجود دارد ونقش شاعررا اینگونه تعیین کرد :

بخاطر کشمکش‌های پوچ زندگی نبود
که‌ما بدنیا آمدیم۔ بخاطر دست یافتن‌و پا بندشدن.
نه ، ما بدنیا آمدیم تا الهام گیریم، عشق‌ورزیم ،
موسیقی‌گوش کنیم و نماز گذاریم !

(ازقطعهٔ رجاله ها)

تنها سرکوبی نهضت دکابریست‌ها ، که پوشکین همهٔ امیدخودرا به‌آن بسته بود ، موجب شد که شاعر برای بهبود زندگی خفقان آوری که در عصر نیکلای اول وجود داشت به « دعا ونماز » پردازد ـ زندگی هراس انگیزی که‌قلم توانای‌گرتسن Herzen آنرا بنحو مؤثری توصیف میکند : « فضای گرداگرد ما از بیحرکتی و سکوت سنگین است : همه چیز بی‌حساب، ضد انسانی، نومیدکننده ، وبطرز بیحد و حصری خشك وبیروح ، کدر و سطحی است . آنکس که همدردی میجوید با تهدید و ترس و سوء تفاهم و زهرخند ، و حتی گاهی با ضرب و جرح روبرو میشود .» (۴)

بودلر ،گوتیه ، بانویل Banvile ، مالارمه Mallarmé ، فلوبر Flaubert ، برادران‌گنکور و دیگر طرفداران « هنر برای هنر » در فرانسهٔ قرن نوزدهم ، همه زائیدهٔ ناهم آهنگی میان هنرمند و اجتماع بودند . هریك از ایشان ناکامی‌ها و دشواری‌های‌خاص خود داشت، ولی یك‌چیز همه‌شان رازجر میداد- توصیف هنری‌جامعه‌ای که‌موردپسندشان نبود . (بگذریم از اینکه معدودی ازاین هنرمندان ، مانند گوتیه ، با علم باینکه تئوری « هنر برای هنر » به بقاء نظام موجود کمك میکند، آنرا تبلیغ میکردند .) کلمات تشنج‌آوری که‌گوستاوفلوبر در نامهٔ خود بدوستش لوئی بویه Louis Bouilhet می‌نویسد ، در حقیقت انعکاس رعب‌انگیز یك قرن است : « مسهل‌ها، ملین‌ها ، جوشانده ها ، اماله‌ها ، تب، صرع ، سه‌شب بیخوابی ، زدگی‌وصف‌ناپذیراز بورژوا وغیره‌وغیره: این هفته‌ایست که من گذرانده‌ام ،آقای عزیز. »(۵)بانویل نیز «بورژوا» را بصورت مردی وصف میکند « که تنها سکهٔ پنج فرانکی‌را می‌پرستد، هیچ‌گونه‌آرمانی جز حفظ لاشهٔ خود ندارد ، و از شعر فقط تصنیف‌های عاشقانه وازهنرآنچه را هرزه وشهوانی‌است می‌پسندد.» پیداست که همه ازبیهودگی وابتذال زندگی مهوعی‌که بامعیار مغازه دارها سنجیده میشد نفرت داشتند، وهنرتازه‌ای که باچنان اشتیاق درجستجوی‌آن بودند تنها وسیلهٔ گریز ازآنهمه‌گند وابتذال بود .[۱]

۱- نکته‌جالب اینکه، بمحض اینکه هواخواه «هنربرای هنر»میتوانست هدف اجتماعی برای خود پیدا کند ، بی چون و چرا دست از « هنرمحض » می‌شست، ولو اینکه برای زمان‌کوتاهی باشد . بهترین‌مثال زنده‌شارل‌بودلراست که هنگامیکه طوفان انقلاب۱۸٤۸ برخاست‌یك روزنامهٔ انقلابی منتشرساخت‌و تئوری هنرمحض‌را بچگانه نامید. ولی پیروزی ضد انقلاب باعث شدکه‌بودلربه

بقیه پاورقی درصفحه بعد

سمبولیست های فرانسوی همه عمر درانزوای‌خود گزیده زندگی کردند ، برای اینکه معتقد شده بودند شاعر باید مابین‌ابتذال بازاری و هنر محض یکی‌را انتخاب‌کند . سمبولیست های روسی تاگلو در مرداب عرفان‌فرورفتندو بهمراه‌فورمالیست‌ها وایماژیست‌ها(Imagists)نداشتن ایده ئولوژی را هدف خود قرار دادند ، در همان ایام که روشنفکران روسی پس از شکست جنبش ۱۹۰۵ هیچگونه روزنهٔ امیدی نمی‌دیدند وندای زمانه این‌بود که « هرچه‌را در برابرش سجده میکردم سوزاندم وبرآنچه سوزاندم سجده کردم . » و سور رئالیست ها در دنیای ضمیر ناخودآگاه‌پناه‌جستند،چراکه دنیای‌عینی‌وخودآگاه چیز پسندیده‌ای نداشت که به‌آنان عرضه دارد .

هربرت رید Herbert Read علمدار سور رئالیسم می نویسد ، « هنرمند سوررئالیست با اخلاقیات موجود خصومت می‌ورزد بدان سبب که‌آنرا گندیده میداند. اوبهیچوجه نمیتواندمجموعهٔ اخلاقیات‌وعاداتی راکه نهایت فقر وثروت را ندیده میگیرد‌محترم‌شمارد .... اومعتقداست که تمامی دستگاههای تنظیم شدهٔ اجتماعی وبیان قرار دادی که زائیدهٔ اخلاقیات‌عصرحاضراست،ازلحاظ روحی نادرست‌وجداازیان بخش است.»(۶)

جنبهٔ دیگر تمدن‌جدیدکه موجب‌فاصله گرفتن هنرمندازاجتماع گردید، فقدان یك‌گروه وسیع مستمع وخواننده بود . زوال اشرافیت در قرن هیجدهم درواقع انحطاط نظام‌بستگی هنرمند به گروه معدود اعیان و ثروتمندان بود. با روی کارآمدن طبقهٔ‌متوسط هنرمند به بازار بزرگی

تئوری « بچگانه»هنر محض ایمان مجدد پیدا کند.معهذا، نبایدپنداشت که‌همگی طرفداران «هنر برای‌هنر» خواهان تغییر روابط طبقاتی موجود بودند. بسیاری از آنان فقط از «بی‌ذوقی» افرادطبقه متوسط بیزاربودند، نه ازحکومت‌این‌طبقه.

که خریدارانش را گروه وسیع مردم عادی تشکیل میدادند کشانیده شد. ولی بستگی هنرمند بمردم بتدریج درجهت معکوس یعنی جدائی هنرمند ازمردم، سیر کرد. این امر اجتناب ناپذیر بود . تا اندازه‌ای بعلت اینکه هنرمند خود را در ردیف سایر فروشندگان یافت که کالای خودرا ببازار می‌آوردند و ناچار تابع قوانین خریدوفروش وعرضه و تقاضاقرارمیگرفتند. نویسنده دیگر نمیتوانست آنچه را خود شایسته میدانست بنویسد ، (« شایستگی » اثر هنری را در وهلهٔ اول ناشر ودروهلهٔ دوم منتقدانی که کم و بیش با ناشران پیوستگی داشتند تعیین می کردند ،) و خواننده هم دیگر نمیتوانست آنچرا خود دوست می‌داشت بخواند ، بلکه آنچه‌را مؤسسات غول آسای مطبوعاتی بدست او می دادند می‌خواند. از طرف دیگر ناشران کتاب ناچار بودند همیشه تعداد زیادی کتاب چاپ شده در اختیار داشته باشند تا بتوانند در جنگ دائمی با رقیبان خود را سر پا نگهدارند ؛ بنا براین سعی میکردند هرچه بیشتر کتاب چاپ کنند، آنهم کتابهائی که باصطلاح خودشان « خوب فروش برود . » بالنتیجه هنرمندانی که حاضر نبودند هنر خود را با « تمنیات بازار » وفق‌دهند و راه دیگری هم برای دست یابی به مردم سراغ نداشتند ، هنر خود را آنگونه خلق کردند که غایت آن‌خودآن باشد. این هنرمندان هنربرای هنر را برهنر برای پول ترجیح دادند وچنانکه گوستاو فلوبر می‌نویسد ، آثار خود را برای « چند تا دوست برگزیدهٔ ناشناس » منتشر میکردند، با این اعتقاد که تنها « نویسندهٔ بی قریحه » میتواند خوانندگان‌فراوان داشته باشد .

علت دیگر ، که البته با علل مذکور همبستگی دارد ، این بود

که طبقات زمامدار در قرون اخیر قدمهای اساسی برای بالا بردن سطح ذوقیات مردم برنداشته بودند ، (بگذریم ازاینکه درجامعه‌ای‌که انسان حکم‌کالا را دارد عشق بهنر خودبخود می‌میرد) . طبعاً آنچه احساسات مردم‌را سریعتر وآسانتر برمی‌انگیخت و کتابهائی کهفهم‌آنها درك هنری وتفکر را ایجاب نمیکرد ، بیشتر مورد توجه عامه قرار میگرفت. حال آنکه، هنرمندان واقعی‌معمولا «دم مرگ» شناخته میشدند .

علاوه بر تئوری « هنر برای هنر »،هنرمند به اجتماع نفع پرست وهنر نشناس زمان خود اعتراض دیگری نیز کرد که مانندتئوری موصوف جنبۀ رمانتیك‌ودرون بینی (Subjective) داشت. این اعتراض، بصورت بی‌بند وباری و ولگردی وکافه نشینی وسیاه مستی وریش و گیس گذاشتن ولباسهای‌عجیب‌و نامعمول پوشیدن‌و ...، متظاهر گردید، ازآنجا که‌هنرمند بوهمی (کسی کـه دارای خصوصیات مذکور است ـ Bohemian) نتوانسته بود جای مشخص وبرازنده‌ای متناسب باهنر خود در جامعه باز کند ، سعی کرد با پوشیدن لباسهای غیر عادی و درست‌کردن قیافه های خلاف عرف‌وعادت‌وحرکات عجیب‌وغریب خودرا ازدیگران متمایزسازد. چونکه بورژوا برای زندگی روزانۀ خود برنامه و هدف معینی داشت ، هنرمند بوهمی زندگی بدون هدف و بی‌بند و بارانه‌ای انتخاب کرد ؛ چونکه بورژوا لباس‌های نظیف ومرتب می‌پوشید ، اوخودرا درلباس‌های کثیف و بی‌قواره پیچید ؛ چونکه بورژوا گونه‌های سرخ‌و چهرۀ شکفته داشت ، اوانواع موها را برسر و صورت خود رویـاند و ماه بماه حمام نگرفت ... در واقع هنرمند بوهمی برای اینکه تضاد خود را با صاحب قدرتان تازه بدوران رسیده زنده و نمایان نگهدارد ، چهرۀ لاغر و رنك

پریدهٔ خود را باصورت‌گوشت‌آلود وگلگون بورژوا مقابله کرد ومن غیر مستقیم ازدیگران خواست‌که این‌تضاد را همواره درنظر داشته باشند . چنانکه میدانیم در قرن نوزدهم قیافه‌های کشیده ورنك پریده و چشمان باصطلاح مسلولی میان هنرمندان فرانسوی « مد » شده بود و دارندگان این گونه قیافه‌ها سعی میکردند در مجامع عمومی‌آب دهان خون‌آلود برزمین‌افکنند! نیزمعروف‌است‌که‌گوتیه‌همیشه‌ردنکت قرمزرنك‌می‌پوشید ویکی ازشاعران هرجاکه میرفت هویج بزرگی دردست میگرفت .

نتیجهٔ مستقیم جدائی هنرمند از جامعه ،گرایش روز افزون بـه دنیای باطنی وخیال پردازی است . خویشتن بینی دیدگان هنرمنددرون بین را برعالم واقعی می‌بندد ، تاآنجاکه هنرمند خود را مدارزندگی‌و مرکز ثقل‌عالم می‌پندارد . تشخیص‌اینکه اجتماع جائی شایستهٔاو ندارد بیش ازپیش وی‌را ازدیگران بیزاروبخود دلبسته میسازد و ازآنجاکه در زندگی اجتماعی و سیاسی قادر نیست حکم خود را روا کند ، رو به‌خانهٔ خود ، به‌دل خود ،که در آن فرمانروای مطلق است می‌آورد . در برابر زندگی ناگوار دنیای مادی ، زندگی گوارا ودل‌انگیزی دردنیای ذهنی خود ایجاد میکند و خانهٔ دلخواه خود را در کنار خیابـانهای رؤیائی برپا می‌دارد . اکنون که واقعیت‌های خارجی نامطبوع است ، بگذار تا نیروی تخیل واقعیت را یکباره بیافریند . بالنتیجه هرفردی خودراصاحب یك « واقعیت شخصی » می یابد کـه بوسیلهٔ آن واقعیت های دیگر را می سنجد .

لازم به‌یادآوری نیست که قبل‌از تکامل‌سیستم‌های اجتماعی کنونی تمدن رنسانس راه‌را برای عروج هنرمند به مقام خدائی باز کرده بود .

رنسانس که‌در حقیقت پیروزی اندیویدوالیسم بر نظام دسته جمعی قرون وسطی بود ، فرد (اندیویدو) رامنشاء آنچه‌ارزنده بودقرارداد . چنانکه دریکی از جدیدترین تاریخ های رنسانس آمده : « وجدان و ذهن فرد یگانه منبع خلاقیت در زندگی و بعبارت‌آخر ، تنها سرچشمهٔ نیکی و بدی وکاشانهٔ منحصر بفرد ارزش‌هاست» (۷) پس از پیروزی طبقهٔ متوسط درمبارزه علیه تسلط‌مطلق کلیسای کاتولیك ، کلیسا مقام خود را بعنوان یگانه تعیین‌کنندهٔ حقیقت ومفسرارزشها ازدست‌داد و فرد که روح خود را پس‌ازقرنها آزادمی‌دید ، کرسی‌سنجش وداوری حقایق‌را اشغال کرد. بمرورزمان کاوش‌درونی وتجربیات شخصی وسیلهٔ قضاوت در بارهٔ حقایق خارجی گردید .ازطرف‌دیگر چون‌هنرمند حاضرنبود برای درك وتفسیر واقعیت بـه تأسیسات پیشین اجتماعی ، مـانند کلیسا ، مراجعه کند در جستجوی منابـع تازه‌ای بر آمـد و درین تکاپو تنها **طبیعت وخود** را یافت . ناتورالیسم و سوبژکتیویسم بعنوان وسائـل اصلی بیان احساسات وافکار هنرمند عرصهٔ هنر را اشغال‌کردند ؛ هنرمند ازین پس خود را در دامن طبیعت بازیافت و **جذبه** و « نبوغ » منابع اصلی خلاقیت شمرده شد . معهذا هم طبیعت وهم زندگی ، عینیت خود را بتدریج ازدست‌دادند ودردنیای باطنی هنرمند مستحیل گردیدند . همچنانکه نووالیس،مرشد رمانتیک‌های آلمان ، پنداشت، «تمامی‌حوادث زندگی‌ما بمثابهٔ‌موادخامی است‌که ماآنچه بخواهیم ازآن خواهیم ساخت .» سرانجام‌نهضت‌رمانتیسم کاررا بآنجاکشانید که کلیهٔ نمودهای دنیای خارج تنها بعنوان‌ابزارهای آزمایش هنری و یا عوامـل انگیزانندهٔ احساسات مورد استفادهٔ هنرمند قرارگرفت ، وحتی خود زندگی اثری هنری بشمارآمد .

آنچه تا کنون گفته‌ایم بیان شرایط کلی است که در اجتماعات دنیای مغرب وجود داشته و محیط هنری و ادبی‌را برای پیدایش و نمو «ایسم» هائی که ما ضد رئالیسم نامیده‌ایم مساعد ساخته است. بدیهی است که هرچه تضادهای اقتصادی واجتماعی این جوامع شدیدترمیگردد جنبهٔ ضداجتماعی وضد انسانی اینگونه جنبشهای هنری عمیقتر می‌شود وهنرمند درون بین بیش از پیش در لانهٔ تاریك ذهنیات خود فرومیخزد، (و چنانکه خواهیم دید در قرن بیستم ضد رئالیسم نومیدی طبقه ای را منعکس میکند که دارد نابود میشود، طبقه‌ای که فردای خود را تیره و تار می‌بیند.) اما ،گذشته از این شرایط کلی، هریك از مکتبهای رمانتیسم، سمبولیسم، اگزیستانسیالیسم وسور رئالیسم دارای‌سیر تکاملی خاص خود هست وشرایط خاصی توأم با شرایط کلی مذکور موجب نمو آنها گردیده‌است.

رمانتیسم، که درسلسله حلقه چاه‌های مکتب‌های ضدرئالیسم حکم مادرچاه را دارد، بیش ازسایرمکتب‌ها جنبه‌های‌متضادوسیر تکاملی‌نوسانی دارد. ظهوررمانتیسم درصحنهٔ ادبیات اروپائی مصادف باآغاز تمدن‌صنعتی درسالهای‌آخر قرن‌هیجدهم‌است.انگیزهٔ اصلی‌این‌جنبش نیاز روزافزونی بود که به ترك سنن کلاسیك، که زیبندهٔ نظام فئودالیستی و اشرافیت بود، احساس میشد. طبقهٔ متوسط که در کار قد بر افراشتن بود و هردم می‌کوشید تا بوسیلهٔ شعارهای «تجارت‌آزاد»، «وجدان‌آزاد» و«حکومت آزاد» مردم را برانگیزاند، احتیاجی مبرم به‌هنرمندی داشت‌که‌بتواند پرچم «آزادی» را در اقلیم ادبیات نیز برافرازد. این حاجت را تنها نویسندهٔ رمانتیك، فرد آزاد، می‌توانست برآورد که بدلخواه و مطابق

تخیلات بی‌قیدوبند خود می‌نوشت . ازاین لحاظ، رمانتیسم جنبهٔانقلابی ومترقی داشتو برای نخستین بارپس‌از قرون‌سیاه وسطی هنرمند رااز زنجیر سنت‌هاآزادکرد .

ولی، رمانتیسم فقط ترجمهٔ هنری اندیویدوالیسم نبود. رمانتیسم، خاصه ازاواسط قرن نوزدهم ، اعتراضی بود که هنرمند به‌ماشینی کردن زندگی وتخریب ارزش‌های بشری ومسخ‌شئون انسانی، که نتیجهٔمستقیم سیستم‌اقتصادی‌افسار گسیختهٔ آنزمان بود ، میکرد. رمانتیسم فریاداعتراض آمیز هنرمند علیه بندگی انسان‌آزاد ، علیه تبدیل شهرها به‌اردوگاههای فقرزدهٔاسیران‌کارخانه، وعلیه‌رقابت‌آزادکه بجنگ دائمی‌خونخوارانه‌ای منتهی‌میشد، بود. خوش‌بینی‌لیبرال‌های قرن هیجدهم به‌زندگی‌واجتماعات نو، زائیدهٔ این اعتقاد بودکه‌نیروهای‌تولیدی‌جدید ، بدون اینکه‌احتیاج به‌نظارت اجتماع ودولت داشته باشند گردش خود را تنظیم خواهند کرد وخود بخود منافع متضاد راسازش خواهند داد. همینکه دست تاریخ‌این پردهٔ وهم را درید ، بسیاری از لیبرال ها دیگر باور نتوانستند کرد که سودجوئی‌آزادانه و خودپرستی اقتصادی بامصالح اجتماع هم‌آهنگ‌است و رقابت آزاد یك موهبت الهی بشمار می‌آید . رمانتیسم‌تااندازه‌ای یأس کسانیرا منعکس میکرد که مشاهده‌کردند آرمانهای بلندپایهٔ لیبرال‌ها : آزادی ، برابری وبرادری ، نتوانسته جای خود را درسازمان اجتماع باز کند. پس‌رمانتیسم نه‌فقط بیان‌هنری‌اندیویدوالسیم‌ولیبرالیسم، بلکه‌انعکاس شکست آنها نیز بود .

صنایع جدید هرچه بیشتر توسعه یافت وشکاف مابین‌کمال مطلوب وواقعیت بازتر گردید یأس وزندگی‌هنرمند رمانتیك عمیقتر گشت . وی‌از

زندگی جز ستیزه‌وتلخی چیزی فرا نیاورد و درواقع تجربیات زندگی را پـای‌بند آزادیِ گرانِ خریدهٔ خود یافت . در چشم او زندگی در شهر ها «روح‌کش» و «چندش‌انگیز» نمود ، وتمدن جدیدرا یکسره دشمن شعر وهنر پنداشت. اندوه تاریکی قلبش را فشرد؛ مرگ وشب‌تنهائی‌وآرزوی جهان دوردست وناشناخته مایهٔ اصلی اشعار و نوشته‌های اوقرار گرفت و «خلسه» وسیله‌ای برای حصول سرمستی هنرمندانه ورنج‌های تیرهٔشاعرانه نشانهٔ اصالت شعری گردید . تنها آنچه اندوه زده ، غبارآلود، تاریك ، افسانه‌ای ، اسرارآمیز ، رؤیائی، خمارآور و جنون‌انگیز بود به‌هنرمند رمانتیك‌آرامش والهام می‌بخشید . سرانجام پناه‌جوئی در دامان طبیعت، بازگشت به‌گذشته ، تجلیل شاعرانهٔ دوران‌کودکی ، و خزیدن در دنیای خیالی خود ساخته ، همه دست بهم داد و موجبات تسکین خــاطر و غنای هنری اورا فراهم‌آورد .

این‌قیام‌درون‌بینانه(سوبژکتیف). برضدزندگی «روح‌کش»دیدگان هنرمند رمانتیك‌را برجنبه‌های مثبت‌تمدن جدید بست تاآنکه رمانتیسم بانفرت‌ازتمدن‌مترادف‌گردید. شاعر رمانتیك‌بتدریج بصورت‌یاغی‌اجتماعی بی‌بندوباری درآمدکه حاضر نبود بارهیچگونه وظیفه‌ای را بدوش‌گیرد، یا اینکه در برابر همنوعان خود مسئولیتی احساس کند . سرانجام کار بآنجا رسید کــه لازمهٔ یکقطعه شعر « عالی » وجود غیر عقلائی ترین و موهوم‌ترین موضوعات و تصورات بود ، («عالیترین» اثرآن بودکه‌گردی ازجنون برآن پاشیده شده‌باشد .)

همانوقت‌که‌هنرمندان‌واخوردهٔدرون‌بین‌دست‌بدامن افیون‌رمانتیسم زدند ، هنرمندان دیگری وجود داشتند که بمعدد نبوغ و بینش هنری

خود دریافتندکه بازگشت بسالهای پرصفا و خیال‌انگیز کودکی و گذشتهٔ ظاهراً آرامش‌بخش، محال وپنداری بیهوده‌است وپناه‌گرفتن درپشت‌ابرها وهم کودکانه‌ای بیش نیست . این هنرمندان احساس توانستند کرد که تمدن نو، باهمه زشتی‌ها و ناروائیهایش ، هرچه باشد برتمدن دهقانی و راکد فئودالیسم رجحان‌دارد ونیروهای شگرفی که سیستم تولیدی‌جدید دراختیار انسان‌گذاشته است بیش‌ازپیش اورا در مبارزه با طبیعت تواناتر ساخته و میسازد . آنان‌کم وبیش دریافتندکه خردکردن و دور افکندن ماشین طرز مبارزه‌باماشینیسم نیست وتضادهای اقتصادی واجتماعی‌دستگاه موجود را باگریز و نفی بی قید و شرط آن برطرف نتوان کرد . این هنرمندان بعوض انکار و نفی واقعیت ناگوار به‌نمایاندن عینی واقعیت و انتقادگستاخانه ازآن دست‌زدند وافسانهٔ «هنر برای هنر» رابرای همیشه ازخاطرزدودند . چنین‌بودکه رئالیسم‌نو ،که‌بارئالیسم قرن هیجدهم‌تفاوت فراوان دارد ، به‌پیشوائی بالزاك واستاندال ودیکنس بوجودآمد .

برای درك تفاوت عمده‌ای که مابین رئالیسم قرن‌هیجدهم ورئالیسم قرن نوزدهم وجود دارد ، باید قبلاً از هرچیز این‌نکته رادر نظر آورد که تااواخر قرن هیجدهم هنوزطبقهٔ متوسط زمام امور اجتماعی راکاملا دردست نگرفته‌بود وتضادهای تمدن صنعتی آشکار نشده‌بود .[1] نویسندگان رئالیست قرن هیجدهم در انگلستان و فرانسه (و بعدها درآلمان) همه

۱ـ درانگلستان طبقهٔ متوسط تااواسط قرن هیجدهم سرگرم مبارزه با اشراف بود ؛ در فرانسه طبقهٔ متوسط در سالهای آخر قرن نوزدهم بروی کار آمد ودر آلمان، بعلت عقب افتادگی صنعتی ، تا اواسط قرن نوزدهم‌این‌طبقه زیر سلطهٔ‌فئودال‌ها بود .

هواداران طبقهٔ متوسط که در صدد قیام بود بودند؛[1] حال آن که نویسندگان رئالیست قرن نوزدهم در انگلستان و فرانسه همگی از اجتماعی که ساختهٔ این‌طبقه بود انتقاد شدید میکردند. بگفتهٔ ساده‌تر، انگیزهٔ رئالیسم قرن هیجدهم مبارزهٔ طبقهٔ متوسط برضد طبقات ممتاز و انگیزه رئالیسم قرن نوزده ناروائی‌ها و ناکامیهای اجتماعی ناشی از حکومت این طبقه بود.

اصولا، هرطبقه‌ای که برای بدست‌آوردن سلطهٔ اجتماعی مبارزه میکند بنحو مشتاقانه وروز افزونی در شناخت و نمایش وواقعیت های زندگی و حقایق اجتماعی ذینفع میگردد. هرسبک ادبی که تجربیات عینی وعملی را درمفاهیم نامجسم موهوم حل‌کند، یا واقعیات را در راه لذت جوئی‌های شاعرانه و بی‌بندبارانه زیر پا گذارد، یا فلسفه‌بافی و عبارت پردازی را بربیان صریح حقایق زننده وپوست کنده رجحان نهد، موجب رشد حس بی‌اعتنائی به «امور دنیوی» وسهل انگاری و کناره‌گیری درمردم خواهد شد وبالنتیجه به‌بقاء نظام موجود کمک خواهد کرد. تحلیل واقع بینانهٔ زندگی همیشه به‌نفع طبقات محکوم و بضرر

۱- دانیل دفو Daniel De Foe، ریچارد استیل R. Steel سموئل ریچارد سون S.Richardson و هنری فیلدینگ H. Fielding در انگلستان (اواخر قرن هیجدهم،) پیربومارشه P. Beaumarchais و مرسیه Mercier در فرانسه (اواخر قرن هیجدهم،) وگوستاوفریتاك G. Freytag و گوتفرید کلر G. Keller درآلمان (اواسط قرن نوزدهم،) همه نویسندگان‌رئالیستی هستند که درداستانها ونمایشنامه‌های خود سجایای طبقهٔ متوسط را ستوده و معایب‌ورذائل اشرافیت را برشمرده‌اند

طبقهٔ حاکم تمام میشود. طبقه‌ای که‌دارد بپامیخیزد ناگزیر برای‌محکوم ساختن وضع حاضر بایستی همه چیز را آنچنانکه هست ببیند ، لمس کند، بشناسد وبشناساند . جنبش طبقه متوسط در اروپا بدان لحاظ با ظهور ونمو رئالیسم همزمان گردید که این طبقه جز اینکه واقعیت‌را بچسبد وسیمای کریه آنرا بروشنی بنمایاند ، راه دیگری نداشت. نتیجه بگیریم : دلبستگی هنرمند به آنچه جاندار و مجسم و محسوس است و سخن گفتن ازآنچه خالی ازابهام ودرویش مسلکی و خیالبافی است ، از خصوصیات دوره‌ایست که‌آبستن تغییر وتحول است .

مشاهده کردیم که رئالیسم نو قرن نوزدهم بارئالیسم قرن‌هیجدهم تفاوت‌عمده دارد. مقایسهٔ یکی از آثار رئالیستی‌نو ، مثلا **کمدی‌انسانی** بالزاك باکارهای فیلدینگ یا فریتاگ ، گذشته ازاینکه این تفاوت را بنحو محسوسی روشن میکند یك‌حقیقت دیگررا هم نمودارمیسازد،وآن برتری جنبه‌های رئالیستی سبك نو برسبك کهنه است . بهمین خاطر، درفصلی که به‌رئالیسم اختصاص داده شده همه‌جابحث از رئالیسم بالزاك ودیکنس وتولستوی است که‌در واقع‌ادبیات رئالیستی دوران‌کامرانی‌طبقهٔ متوسط را به‌اوج کمال رسانیده‌اند .

دکتر هیترا
دی ماه ۱۳۳۳

مآخذ مقدمه

۱ ـ تئوفیل گوتیه ، **شارل بودلر** ، ص ۲۵ (چاپ لندن)
۲ـ ا. پ. سوروکین، **دینامیک‌های اجتماعی و فرهنگی**،جلد اول ص ۳۰۲ (چاپ امریکا)
۳ ـ نقل شده درص ۷۶ **زمان ومردم** بقلم والف فاکس (چاپ لندن)
۴ ـ در ص ۴۱ **هنر واجتماع** بقلم پلخانف (چاپ امریکا)
۵ ـ در ص ۷۳ کتاب رالف فاکس
۶ ـ هربرت رید، **فلسفهٔ هنر نو** ص ۱۴۱ - ۱۴۰ (چاپ لندن)
۷ ـ نقل‌شده درص ۱۵۱ **رسالات انتقادی** بقلم ای. جردن (چاپ امریکا)
(کلیه مآخذ خارجی، در آخر کتاب آورده شده است)

بخش اول

رئالیسم

«آزادی درک ضرورت و واقعیت است»
هگل

فصل اول

رئالیسم چیست ؟

تعریف رئالیسم باعبارت «نمایاندن زندگی آنچنانکه واقعاً هست»، هرچند درست ولی حاکی از ابهام ودرعین حال نشانهٔ ساده‌فرض کردن زندگی است . رئالیسم بیان واقعی زندگی و واقعیت است ، ولی نه زندگی و نه واقعیت هیچیك ساده ویکدست نیست . زندگی پدیدهٔ بغرنج و تودر توئی است که بوسیلهٔ عوامل محرکهٔ گوناگون وناپیدائی که‌درشرایط معینی بوجود میآیند ، رشد میکنند و می‌میرند ،زیر سازی شده است. واقعیت از آنچه «وجود دارد» و «دیده میشود » بسیار پیچیده‌تر وعمیق‌تر است . بنا براین رئالیسم تصویر عکس بر گردان آنچه هست و دیده میشود نتواند بود . **پدیده های قشری وظاهری را بجای واقعیت گرفتن جز انحراف ازرئالیسم‌وگرایش بسوی ناتورالیسم‌حاصلی نخواهد داد .**

آنچه لافارگ **Lafargue** ، منتقد تیزبین رئالیست های فرانسه، دربارهٔ روش تحلیلی یکی از نوابغ آلمانی مینویسد ، بسیاری ازاصولی را که پایهٔ سبك رئالیسم است خلاصه‌میکند :



« او تنها به‌پژوهش‌قشری اکتفا نکرد، بلکه در عمق‌فرو رفت ؛ اجزاءترکیب‌کننده را در دائرهٔ تأثیرات متقابل آزمایش‌کرد . هر یك از این اجزاء را مجزا ساخت و به پی‌گردی تاریخ حیات آن مشغول شد . سپس عمل اولی را بردومی و بالعکس مورد تحقیق قرارداد . پس از انجام این‌امر به‌بررسی پیدایش ، تغییرات ، تحولات یکنواخت وجهشی واقعیت مورد نظر پرداخت و اساسی ترین فعل‌و انفعالات آنرا مطالعه کرد . او در پژوهش های خود هرگز یـك پدیده را بعنوان چیزی منفرد کـه در چهار دیواری و بدون هیچگونه روابط محیطی زندگی می‌کند بدیدهٔ تحقیق نگاه نکرد ، بلکه دستگاه بغرنج دنیائی را که جاودانه در گردش است در بوتهٔ آزمایش نهاد . » (۱)

ازآنجا که واقعیت جز بوسیلهٔ اینگونه روش‌های علمی آفتابی نخواهد شد ، رئالیسم نمی توانـد از راهی سوای طرق علمی برواقعیت دست یابد .

واقعیت مائدهٔ آسمانی لایتغیر نیست ، بلکه پدیده‌ای تاریخی و اجتماعی است که تحت تأثیر جریانهای متضاد ، دائماً دستخوش تغییر و تحول است . این «جریانهای متضاد» کـه درمرحلهٔ تاریخی واقعیت را قالب ریزی میکنند ، خود زائیدهٔ سلسلهٔ بی‌پایان مناسبات علت ومعلولی وتأثیرات‌متقابل است ،که بدون شناخت آنها درك حقیقت‌ممکن‌نیست. می‌توان گفت که**سیر تکاملی حقیقت از سیر تاریخی انسان و مبارزهٔ او باطبیعت جدا نیست** ؛ اماتاریخ نیزدارای قوانین عینی خاصی است و حقایق تاریخی را بامکاشفه درك نتوان کرد .

چون همهٔارزش‌های اجتماعی ، اخلاقیات،آداب ورسوم ،معتقدات

عمومی ، ذهنیات وخصوصیات فردی ، نمودهای شرایط اجتماعی معینی است ، هر گاه حقیقت مورد خواست باشد این نمودها را بایستی تحت شرایط اجتماعی که آنها را پدید آورده است مورد بررسی قرار داد . یك مثال بزنیم: ماهمگی پاکیزگی را دل انگیز میدانیم و می ستائیم و کثافت را نـاخوش آیند میشمریم و تحقیر میکنیم . همه نیز داستانهای بسیاری خوانده‌ایم که‌نویسندگان آنها پس‌از مقابلهٔ «پاکیزگی‌دل‌انگیز» اغنیا با «ادباری مهوع» فقرا ، بستایش « خوش‌سلیقگی » ثروتمندان پرداخته‌اند. خوب، آیا اینگونه کتابها را میتوان رئالیستی دانست؟ اگر رئالیسم صرفاً «نمایاندن زندگی آنچنانکه هست و دیده میشود» بود ، این داستانها نیز جزو آثار رئالیستی شمرده میشد ؛ ولی‌رئالیسم‌به‌تصویر آنچه بچشم ماميآيدقانع نمیشود، بلکه همیشه **عوامل‌وشرایط اجتماعی** را در نظر میگیرد . پس نویسندهٔ رئالیست نخست میکوشد تـا بفهمد که **چرا** مرد ثروتمند پاکیزه و « خوش سلیقه » و مرد بینوا ادبـار و ناخوش‌آیند است . همینکه این حقیقت دریافته ونمایانده شود همه‌چیز دگرگون خواهدشد. « کثافت» فقرادیگر «مهوع ونفرت‌انگیز»نخواهد بود، بلکه‌حس‌همدردی مارا برخواهد انگیخت؛ همچنانکه«پاکیزگی» اغنیا بعوض «دل‌انگیزی» دلگیر وخشم‌آور خواهد گشت .

بنابرین ، رئالیسم باتصویر وفادارانهٔ دنیای ظاهری یکی نیست. **هرگاه بیان درست ظواهر توأم باتجسم نادرست روابط اجتماعی باشد ، رئالیسم به ناتورالیسم مبدل می گردد .** چشمان‌هنرمندی که تنها یك سمت، یك جنبه، یك‌عامل، یك‌عنصر ویایك نوع از زندگی‌را میبیند ، به‌زندگی‌آنچنانکه واقعاً هست وفادار نتواند بود . امیل زولا

Emile Zola ودیگر نویسندگان ناتورالیست که به«علم‌زیست‌شناسی» بیش از تاریخ بشری دلبستگی دارند ، قادر به‌درك این نکته نیستند که افکار واعمال وذوقیات و عادات انسان نمود های روابط اجتماعی موجود است وتنها بوسیلهٔ فیزیولژی توضیح داده نتواند شد . همینست که زولا وپیروان اوباورداشتند که‌نوشتن‌رمان باانجام تجربهٔ علمی درآزمایشگاه شباهت دارد ، و گوستاوفلوبر معتقد بود که « افراد بشر را باید چنان مجسم ساخت که گوئی‌فیل وسوسمارند .... آیاضروری است که هنرمند بخاطر دندانهای بلند یکی وفکهای عظیم دیگری درعالم خلسه‌فرورود؟ آنها را نشان بده ،کالبدشان را بشکاف ، درشیشهٔ الکل محفوظشان‌دار، کار تو همین است وبس؛ در بارهٔ آنها قضاوت اخلاقی مکن .تومارمولك حقیر کههستی کهاینکار رابکنی ؟»(۲)

همینجاست که تفاوت میان رئالیسم صادق هدایت و ناتورالیسم صادق‌چوبك پدیدار میگردد.هدایت انسان راموجود شریف وبلندپایه‌ای میداند که بطرز جبری به کثافت های اجتماعی آلوده شده است ، حال آنکه انسانی که در داستانهای چوبك بچشم میخورد جز قوای شهوانی و غرائز حیوانی خود محرك دیگری در زندگی ندارد؛ زشتی‌ها وپلیدی های او زائیدهٔ وجود خود اوست ؛ و بیش از آنچه به شئون عالی‌بشری دلبسته باشد ، به جنبه های حیوانی و غیر طبیعی و مهوع زندگی‌علاقه نشان میدهد .

تحلیل رئالیسی‌حیات مبتنی براساس واقعیت است . بگفتهٔ دیگر، **هدف رئالیسم جستجو وبیان‌کیفیات واقعی هرچیزوروابط درونی مابین یك پدیده و دیگر پدیده‌هاست** . ادبیات رئالیستی موجودات

طبیعی واجتماعی را بعنوان موجودات منفرد وقائم بالذات مورد مطالعه قرار نمیدهد ، بلکه باآنها بمثابهٔ حلقات زنجیر بی پایان وعمل وعکس العمل رفتار میکند . هنرمندی کـه « نصیحت » فلوبر به هنرمندان را آویزهٔ گوش میکند وساعتها مقابل یك درخت یا یك تودهٔ آتش مینشیند و برآن خیره میشود تا اینکه خصوصیات منحصر بفرد آنرا « کشف» کندو بیان هنرمندانهٔ متناسب آنرا قالب ریزد، خود را ازواقعیت زنده محروم میدارد. مشاهدهٔ یك پدیدهٔ طبیعی بعنوان یك چیز واحد ومنفرد ، آن را ازپدیده های دیگر وبطور کلی از طبیعت وانسان مجزا میسازد . درخت خرمائی که در صحاری بایر وسوزان عربستان وجود دارد، غیر از درخت خرمائیست که در باغ نباتات پاریس نگهداری میشود . روابط اولی بامحیط طبیعی وانسان سوای روابط درخت دومی است . واضح است که این خصوصیات متفاوت تنها با مشاهدهٔ درخت بطورمنفرد ، بدون در نظر گرفتن روابط آن بـا محیط و انسان ، درك نخواهـد شد . **نـدیده گرفتن مناسبات موجودات با محیط موجب نقصان بینش هنری میگردد و نقاشی طبیعت بیجان را جایگزین درك زندگی رونده وجاندارمیسازد.**

نویسندهٔ رئالیست، زندگی راعموماًوحوادث وصفات بشری را خصوصاًبمثابهٔ سیر تکاملی درنظر میگیرد ، نه بمنزلهٔ سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که بایکدیگر و شرایط تاریخی ارتباطی نـدارد . در چشم او **تضاد و هم بستگی ، عوامل سازندهٔ حیات اجتماعی است .**

اگر نویسنده‌ای تصویر «واقعی» و تحریف نشده‌ای از زندگی طبقات بالا به خواننده عرضه دارد، بی آنکه تضاد و مناسبات فیمابین طبقات پائین و بالا را بحساب آورد ، تصویر اومنعکس کنندهٔ واقعیت نیست و بنابراین

رئالیستی نخواهد بود .

بنابرین ، نویسندهٔ رئالیست زندگی طبقات استثمارگر را همواره توأم بـا زندگی طبقات استثمار شده در نظر میآورد و هرگز نمیتوانـد محرومیت‌های یکی را با اقتدار و تجمل دیگری روبرو نبیند . فلوبر ، بـا آنکه از لحاظ وسعت دامنهٔ بینش رئالیستی بپای بالزاك و استاندال نمیرسد ، هنگامیکه در **مادام بوواری** شکوه وجلال خیره‌کنندهٔ یکی ازمجالس بزرگ رقص وعیش‌ونوش اعیانی را توصیف مینماید ، دهقانان گرسنه‌ای را نیز نشان میدهد که صورت خود را به‌شیشهٔ پنجره‌های بلند تالار رقص چسبانیده‌اند و حسرت زده تماشا میکنند . همچنین درصحنهٔ مؤثر بازار مکاره ، فلاکت و چهرهٔ مسخ شدهٔ پیرزنی روستائی را با زرق وبرق بورژواها مقابله میکند و میگوید : «.... آری ، نیم قرن بندگی در برابر بورژواهای پرزرق وبرق ایستاده بود .»

همچنین نویسندهٔ رئالیست که ازکیفیت تغییر پذیری واقعیت آگاه است ، میکوشد تا زندگی طبیعی و اجتماعی را در پرتو دگرگونی‌ها و تحولات محیطی بنمایاند . وقتیکه موپاسان در **یك زندگی (Une Vie)** عشق وازدواج و دیگر روابط خصوصی قهرمانان خود را توصیف میکند بدون اینکه‌تغییراتی راکه در وضع‌محیط حادث‌گردیده ، مانند انحطاط اشرافیت ، درنظرگیرد وتشریح‌کند، در حقیقت مسائل روانی راازمسائل اجتماعی منفك‌میسازد وتأثیرات‌متقابل راکه‌میان این‌مسائل ظاهراًمتفاوت وجود دارد ندیده میگیرد. همینست که موجودیت اجتماعی اشرافیت، که در نوشته‌های‌بالزاك بشکل بی‌نهایت با روح وزنده‌ای آشکار میشود، در آثار موپاسان بـه پایهٔ زندگی بیجان تنزل‌میکند ؛ و توصیف املاك،

مستغلات ، قلعه‌ها ، اثاث تجملی وسایر وسائل زندگی اعیانی تنها زمینه و منظره‌ای بیجان در دسترس موپاسان میگذارد که هیچگونه ارتباط ارگانیك وزنده باموضوع داستان ندارد . (۳)

یکی ازمشخصات رئالیسم اینستکه خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث روزانه‌و خصوصیات‌آدم‌هائی‌را که بااین حوادث روبرو میشوند، اساس کار خود قرار میدهد . نویسندهٔ ناتورالیست بعوض اینکه بر خصوصیات و نتایج اجتماعی زندگی روزانه و خصوصیات انسانی تکیه زند ، هم خود را مصروف توصیف جزئیاتی که در درجهٔ دوم اهمیت‌قرار گرفته است میدارد . مثلا در Soeur Philomène (فیلومن خواهر مقدس ـ بقلم برادران‌گنکور) تجزیه وتحلیل‌های روحی باوصف بیروح جزئیات بیمارستان ، که محل وقوع داستان است ، همواره درهم میشود بطوریکه ریزه‌کاریهای توصیفی در مورد عملیات طبی ووسایل جراحی، زندگی آدم‌های داستان ومسائل اساسی راتحت‌الشعاع قرار میدهد. بهمین خاطر ، یکی از نقادان معاصر معتقداست که « این نوع رئالیسم (سبك زولا وبرادران گنکور) موجب شکست خودگردید ، چرا که در میان جنگل توصیف جزئیات‌که تحت هیچگونه طرح کلی و هدایت کننده‌ای تنظیم نشده بود ویا هدف معینی نداشت ، راه خودرا بکلی‌گم کرد. نتیجه آن شد که‌نقاشی آنان از روی زندگی تکه تکه وبنابرین غیر واقعی گردد ... » (۴)

نقطهٔ مقابل این سبك،رئالیسم بالزاك است که با وجود اینکه از توصیف جزئیات روزمره غفلت نمیکند ، هم خود را صرف نمایاندن و تحلیل تضادها وجریان‌های عمقی‌زندگی میسازد . بالزاك تنها باین‌خاطر

به‌توصیف‌جزئیات میپردازدکه بتواند نیروهای‌نامجسم اجتماعی واقتصادی راکه در سیر زندگی افراد وحوادث مؤثر است ، مجسم ونمایان سازد . گذشته از موشکافی جریانهای عمقی زندگی ، بالزاك تأثیر احساسات و روحیات فردی را درتطور حوادث ندیده نمیگیرد وبنابرین تحلیلی که‌از حوادث‌زندگی میکندهیچگاه‌خشك ومکانیستی نیست. چنانچه‌ژرژلوکاش George Lukàcs منتقد شهیر معاصر میگوید ، «در نوشته‌های بالزاك ، نمودار شدن مسائل مادی همیشه باعکس‌العمل‌هائی‌که ناشی از غرائز و وتمنیات خصوصی قهرمانان اوست توأم است . این سبك ــ هرچندکه ظاهراًکار خود را از فرد (اندیویدو) شروع میکند ــ متضمن درك عمیق هم‌بستگی‌ها وانطباقات‌اجتماعی وارزیابی درست تمایلات‌اجتماعی است، که بمراتب از متد « علمی » وخشك رئالیست های بعد از او عمیقتر و درست‌تر است .» (۵)

مهمترین خصوصیت ادبیات رئالیستی، **توصیف انسان بصورت موجود اجتماعی** است. بگفتهٔ‌دیگر،رئالیسم‌ریشهٔ‌رفتارآدمی‌رادرشرایط اجتماعی زمان میجوید . این سبك صفات «نیك» و « بد » را پدیده‌های طبیعی و ذاتی انسان نمی‌پندارد ، بلکه آنها را محصول جامعه میشمرد. رئالیست‌کسی‌است که روابط میان افراد را از یك طرف ، وافکار وامیدها وخیالات واهی ونومیدی‌ها وزبونی هـای آنانرا از طرف دیگر ، معلول علل معین اجتماعی بداندکه در محیط معینی بوجود میآید وتحت شرایط معینی نابود میشود .

آنچه‌به‌انسان جنبهٔ اجتماعی‌میدهد روابط اوبا دیگر انسانهاست. بنابرین همهٔ مشکلاتی که آدمی را در دوران زندگی احاطه میکند از

روابط اجتماعی سرچشمه میگیرد. ژوزف کنراد **Joseph Conrad**، برای مثال، نویسنده‌ایست که آدم‌های داستان خودرا موجودات اجتماعی بحساب نمی‌آورد، بلکه آنان را موجوات طبیعی میپندارد. آنچه جلب‌نظر این نویسنده رامیکند مناسبات افراد با یکدیگر در محیط اجتماعی خاصی نیست، بلکه روابط آنانرا با محیط طبیعی مورد توجه قرار میدهد. اکثر قهرمانان او نیروی خود را درمبارزه با توفان دریاها ودرکشمکش باخطراتی که دراعماق جنگل‌ها نهفته‌است، می‌آزمایند.

دربسیاری از نوشته‌های کنراد چهرهٔ انسان متمدن، وحتی رنگ تمدن به‌چشم‌نمیخورد. پاره‌ای از شخصیت‌های داستانهای او تحت تأثیر انگیزه‌های ابتدائی ونیم وحشی‌رفتار میکنند وبعضی چنان‌تصویرشده‌اند که گوئی در هر قرن وحتی در هرکشوری توانند زیست (خاصه‌درداستان **ابلهان**).

تصویر کردن انسان بمنزلهٔ موجود اجتماعی، درك این مطلب را که روابط زنده‌ای میان انسان و محیط او وجود دارد ایجاب میکند. این مطلب مهمترین جزء اصل « کلیت اشیاء و اشخاص » است. در یك داستان رئالیستی همیشه این اصل رعایت شده - همیشه رشتهٔ محکمی سرنوشت‌افراد ودنیای‌گرداگرد رابهم میبندد. در چشم نویسندهٔرئالیست، محیط اجتماعی و طبیعی فقط جنبهٔ « منظره » را ندارد، بلکه در حکم عامل‌جانداری‌استکه ماهیت‌حوادث‌راتعیین‌میکند. درآثار بزرگ‌رئالیستی، مانند رمانهای بالزاك وتولستوی، مجالس مهمانی، اجتماعات رسمی، دادگاهها، میدانهای جنگ، صحنه‌های خیابان و غیره، مناظر تصادفی بشمار نمیآیند. این صحنه‌ها در حقیقت وسیلهٔ آنندکه افکار و مفاهیم

صورت واقع پیداکند ، وخود را همچون عوامل محرکه‌ای مینمایانندکه کیفیت‌وقوع حوادث وسرنوشت‌آدمهای داستان راطرح میریزند. بواسطهٔ پیوندهای درونی‌که میان‌آنها و شخصیت‌ها و زمینهٔ داستان وجود دارد ، این‌صحنه‌هااز صورت‌تصویر محض ومنظره تصادفی خارج میشوندوبشکل عناصر لازم زندگی قهرمانان داستان درمیآیند . حال‌آنکه ،صحنه‌هائی که زولا استادانهٔ نقاشی میکند خالی از هرگونه ارتباط واقعی باآدمهای داستان است ، وبیشتر حالت تابلوهای عظیم و با شکوهی را دار که به سرنوشت‌انسان‌هم‌بسته نیست . **اینگونه‌وصف مناظردست‌کم‌به‌سرنوشت انسان جنبهٔ قضا وقدری ورکورد می‌دهدودست بالاآدمی را از محیط یکسره جدا می‌سازد .**

کمال یك‌اثر رئالیستی‌بستگی به‌کمال تابلوهائی دارد که نویسنده ازآنچه **اساسی‌وحیاتی است و آنچه مسیر زندگی‌های مورد نظر را پی‌می‌افکند** ، تصویر میکند. رئالیسم از میان‌انبوه‌واقعیت‌های زمانه اساسی ترین و حیاتی‌ترین آنها را دست چین میکند . برخلاف‌نویسندهٔ ناتورالیست که به مطالعات قشری و تصادفی و جسته و گریخته اکتفا میکند ، رئالیست به بازیابی آنچه‌کامل و مداوم است میپردازد و بعوض اینکه فقط به‌یك **برش** زندگی قانع شود ، **همهٔ** آنرامورد مطالعه‌قرار میدهد .

معهذا برای اینکه‌موضوعات اساسی بنحوکامل‌درقالب هنری‌ریخته شود،حتماًلازم نیست که‌اندیشه‌منعکس‌کنندهٔ تمامی محتویات وخصوصیات موضوع مطلوب باشد . معنی واقع‌بینی وواقع نویسی‌این‌نیست‌که هنرمند هرچه را در برابر چشم دارد ، بدون اینکه در آن دست ببرد یا حقایق

برجسته را برگزینند ، عیناً تصویر کنند . یکی از تفاوت های عمده میان ناتورالیسم و رئالیسم اینستکه درهنر رئالیستی اندیشهٔ **ناتمام** منعکس کنندهٔ جنبه های **کامل** و **اساسی** پدیدهٔ مورد مطالعه است ، حال آنکه درناتورالیسم (که برخلاف تصور برای حصول تصویرهای کامل تقلامیکند،) اندیشه، که همچنان ناتمام است، جنبه‌های اساسی وغیر اساسی رادریك ردیف قرار میدهد ،(صرف نظر از اینکه دربسیاری موارد موضوعات عادی وپیش پا افتاده، خصوصیات بارزرا تحت الشعاع قرار میدهد .)

« انتخاب مسائل حیاتی » یکی از مهمترین اصولی است که تکامل رئالیسم بدان وابسته است . **نویسندهٔ رئالیست همیشه خودرا بامسائلی مشغول می‌دارد که مبتلابه عموم و باصطلاح نقش زمانه محسوب میشود.** بالزاك تمامی نبوغ خودرادر تجزیه وتحلیل وتصویر تشنجاتی که سیر جامعهٔ فرانسهٔ بسوی سرمایه داری برانگیخته بودمتمرکز ساخت وانحطاط اخلاقی واجتماعی حاصله را باقلم گستاخ وپرده‌شکاف خود نمایان کرد؛ تولستوی فساد عمومی اجتماع روسیه راکه‌از روستائی‌ساده‌گرفته تانجیب‌زادهٔ‌مغرور همه راآلوده کرده بود ، بعنوان« تم» اصلی کارهای خودبرگزید ؛دیکنس به‌تصویر محرومیت‌ها، نامرادی‌ها، زدگی‌ها ، بیرحمی‌ها، وزبونی‌هائی‌که تمدن صنعتی درانگلستان پدیدآورده بود پرداخت ؛ واستاندال‌کم‌وبیش همان‌راهی‌را رفت‌که‌بالزاك پیمود .... بنابراین نویسندهٔ رئالیست‌همیشه میکوشد تااحساسات‌وافکار ورنج‌هاو شادی‌هائی‌راکه جنبهٔ عمومی‌دارد و گروه‌کثیری باطعم‌آن آشنا هستند بیان‌کند . بگفتهٔ راسکین **Ruskin** ، چرا مردلئیم نمیتواند شعری در بارهٔ زر گمشده خود بسراید؟ برای اینکه شعر او درکسی مؤثر نخواهد افتاد (**البته سوای گروه لئیمان !**)

بعبارت دیگر، مردم در احساسات و حالتی که او توصیف میکند سهیم نیستند .

از آنجا که یك اثر رئالیستی ، بنا بر طبیعت خود ، بیان کنندهٔ دشواری ها و کامرانی‌هائیست که جنبهٔ عمومی دارد ، هنرمند رئالیست نمیتواند تنها به‌تجربیات شخصی خودکه در دوران زندگی انباشته‌قناعت کند ، یا اینکه صرفاً برخواسته‌های « دوستان‌برگزیده » تکیه زند . هنرمندی‌که « برج عاج‌نشین » شده وبا تجربیات عمومی وعینی زندگی پیوند ندارد ، نه تنها قادر به‌خلق آثار رئالیستی نیست، بلکه هنر عقیم و نیم مرده‌ای بوجود خواهدآورد که جز ارضاء خاطر بیماران روحی و چند تن جمع‌کنندهٔ «آثاربدیعه» نقشی نخواهد داشت .

لازمهٔ دلبستگی دائم به‌مسائل مهم اجتماعی وآشکار کردن واقع بینانهٔآنها ، وجود یك **بینش هنری واقعی** در هنرمند است . ازآنجا که‌علم وهنر زائیدهٔ حیات‌اجتماعی وتکامل تاریخی انسانند ، دربسیاری موارد هردو یك نقش را بازی میکنند . علم آدمی را قادر میسازدکه به حقایق خارجی بینائی عمیقتر و دقیقتری پیدا کند ، آنگونه که انسان بتواند دردنیائی که شناخته شده وپرداختهٔ دست خود اوست به آسودگی زندگی کند . هنر همین عمل را بنحو دیگر و در زمینهٔ دیگری انجام میدهد .

هنر، برخلاف علم که‌به‌حساسیت وتوانائی حواس‌آدمی می‌افزاید، احساسات انسان را لطیف و نیرومندوبارور میسازد ؛ بنابرین به‌اوامکان میدهد که در برابر تحولات دنیای خارج عکس‌العمل دقیقتر وعمیقتری نشان دهد . همچنانکه‌علم‌آگاهی ازحوائج والزامات‌واقعیت‌های‌خارجی

است ، هنر بینائی به حوائج والزامات واقعیت‌های درونی است . لیکن ازآنجا که واقعیت‌باطنی (دنیای‌احساسات) وواقعیت خارجی (دنیای‌ماده) در دائرۀ جریانهای مداوم تأثیرات متقابل قرار دارد ، هیچکدام مستقلا درك نتواند شد . لهذا ، در ادبیات رئالیستی احساسات باتجربه و افکار باتحولات‌دنیای مادی‌هم بسته است ، و هنرمند رئالیست می کوشد که ذهنیات قهرمانان خود را از محتویات دنیای‌خارج منفك نسازد. رئالیسم، برخلاف مکاتب ادبی روانشناسی، حیات درونی وروحی انسان‌وتضادهای آنراپدیدۀ منفردومستقلی بحساب نمی‌آورد، بلکه همیشه رابطۀارگانیك وزندۀ تشنجات دنیای باطن و تضادهای جهان مادی‌را مقدم می‌شمارد . طبیعتاً ، نویسندۀ رئالیست گزیری ندارد جز اینکه قهرمانهای خود را در حال عمل و حرکت بنمایاند . **هرچه دائره تأثیرات متقابل میان حوادث دنیای خارج‌واحساسات آدمی‌وسیعتر باشد، جنبۀ رئالیستی یك رمان یا داستان‌کوتاه بیشتر خواهد بود .**

یکی دیگر ازجنبه‌های اصلی ادبیات‌رئالیستی ، **متمایز ساختن واقعیت‌های عینی از پندارها وتصورات قراردادی یا موهومات و توهماتی است که در بارۀ واقعیت وجود دارد .** سیر اجتماع ، بنا به‌طبیعت متضاد خود، هردم‌واقعیت را میپوشاند وآشکار می کند. حیات اجتماعی در عین اینکه افق ذهنیات انسان را بازتر میسازد ، بسیاری از واقعیت‌های‌عینی‌را درلفافۀشعورکاذب[1] واعتقادات موهوم میپیچد. بالنتیجه فرد به‌افکار ومعتقداتی که از جریان حقایق تاریخی دور افتاده است‌خو می گیردوآنها راجزئی ازاندیشۀ خود میپندارد. اوهام‌وتصورات‌نادرستی

1 — False Consciousness

که سنت وعادت ومحیط خانواده و غیره ، در بارهٔ طبیعت و اجتماع در ذهن ما جایگیر کرده است ، بتدریج مأنوس وآرامش بخش میگردد و مارا وادار میسازد که تجربیات آنی یا تجربیاتی را که جنبهٔ افسانه پیدا کرده یگانه حاصلی پنداریم که می‌توانیم ازواقعیت‌های عینی برداریم.

حقیقت اینکه، هرچه‌شعور کاذب‌عمیقتر باشدپیوند ما با واقعیت‌های ظاهری و « خودمانی » و معمولی و بالنتیجه بادرك سطحی واقعیت‌عینی نزدیکتر خواهد بود . بهمین‌سبب، هر روش‌تحلیلی ادبی که بخاطرشناخت و شناساندن واقعیت‌های عینی‌طرق عادی و قراردادی را زیر پامیگذارد وتصورات‌مأنوس ومعمولی‌وبی‌دردسری را که از واقعیت‌داریم‌نفی‌می کند، درنظرما «اغراق‌آمیز» ، «غیرعادی» ، «مخرب» وسخن کوتاه ، « ناراحت کننده » میآید . راز محبوبیت کتابهائی که برواقعیت های ناخوش‌آیند پرده می‌کشندوگنه‌کنه‌های تلخ زندگی‌رابالعاب‌شیرین برهنه خوشحالی می پوشانند ، یا بوسیلهٔ نمایش حوادث خیالی مهیج ساعتی ما را از مصائب و تشنجات زندگی روزانه به دور میدارند ، و یا از شناساندن نیرو های تازه و جنبه‌های نو زندگی خودداری می کنند و بدینوسیله «موجبات رضایت خاطرما را» فراهم می‌سازند ، در همینجا نهفته است . نیز بهمین خاطر است که منتقد مطبوعات بازاری دم بدم اصرار می‌ورزد که : « رئالیسم تصویر زندگی استآنچنانکه ما آنرا **می بینیم** ، » و « نویسندهٔ رئالیست **عکاس** اجتماع است .»

روش بالزاك در تحلیل واقعیات عینی، درست نقطهٔمقابل‌این سبك «رئالیسم» قرارمیگیرد. بالزاك‌هرچه‌بیشتر به‌واقعیت عینی نزدیك‌میشود، از واقعیت‌های عادی وقراردادی پیش‌پا افتاده وطرق معمولی وآسان‌درك

واقعیت عینی دورتر میگردد ؛ همینست که بسیاری از معاصران بالزاك شیوهٔ اورا «اغراق‌آمیز»و«ناراحت کننده» میدانستند . این شیوه‌نمیتواند خود را با«رئالیسم‌قراردادی» سازش دهد؛ چرا که سن‌تز حقیقت رابدون نمایش تضادها نتواند شناخت وشعورکاذب را زیر پردهٔ «زیبائی» ، «هم - آهنگی» و « مقدسات اخلاقی » پوشیده نتواند داشت . منتقدان هم‌عصر بالزاك حق‌داشتند که از «بی‌عفتی» قلم او دفاع کنند واعلام دارند که : « محصول این شیوه ، اخلاقی و مقدس به مفهوم عـالی آنست- **حقیقت عالیترین مقدسات است .** » (۶)

هدف هنر رئالیستی ، که با مسائل عمدهٔ حیات و وجدانیات آدمی سروکاردارد ، آنست که ریشهٔ‌هر چیز راکه‌غالباً زیر لایه‌های زندگی روزانه نهفته است ، بکاود . برای نیل بـاین هدف هنرمند بایستی از ساختمان درونی اجتماع ، نیروهای ناپیدائیـکه پیدایش ونمو ونابودی‌آنرا مقدر می‌سازد ، نوسانات سیر تاریخی ، وتضادهائی که گرد اجتماع‌موجود حلقه زده است ،آگاهی بدون‌ابهامی‌داشته باشد.هنرمند رئالیست‌باید بداندکه واقعیت راکد وتغییرناپذیر نیست ، بایستی همیشه جامعه راهمچون یکدستگاه‌زنده ومتحرك بنگرد واز موقعیت ومناسباتی که واقعیت را به‌پیش میراند به‌روشنی‌آگاه باشد .

دیگر اینکه ، بایستی‌بینش‌هنری هنرمند ازتمایلات ناتورالیستی منزه باشد . نویسندهٔ ناتورالیست توان فکری‌آنرا ندارد که‌سیر تکاملی پر فراز ونشیب واقعیت را تجزیه وتحلیل کند وبه‌کاوش عوامل نهفته‌ای که روابط آشکار اجتماعی بـه‌وجود آنها گواهی میدهد ، دست زند ، **بدین لحاظوی همیشه زمینهٔ فعالیت‌خود را به‌قشرزندگی محدودمیکند.**

ناچار هنرعقیم وراکدی که پدیدار میکند عکاسی محض ازیك زندگی اجتماعی خالی از هر گونه تحول وتحرك است ، (واین بدان می ماند که بیماری را که روی تخت جراحی بیهوش افتاده مرده نشان دهیم، حال آنکه دستگاه های حیاتی بدن او کار همیشگی خودرا دنبال می کند .)

برای خاتمه دادن به بحث در اصول کلی رئالیسم ، باید افزود که نمایش واقع بینانهٔ حقایق اجتماعی با تبلیغات سازگار نیست . آنچه واقعیت از هنرمند میخواهد تنها بیان واقعیت است ، نه سیاست بافی واستنتاجات ذهنی دربارهٔ آن .

بالزاك ، که بنا به معتقدات سیاسی خود مدافع اشرافیت وطرفدار حکومت مطلقه بود وطبعاً آرزومی کرد که اشراف را گردانندهٔ امور اجتماعی ببیند ، نه تنها در رمانهای خود این طبقه را تجلیل نمی کند، بلکه بارها رسوائی وفساد وتباهی زندگی اشرافی را می نمایاند وبا موشکافی ودقت کم مانندی ابتذال وفساد و بطالت زندگی اعیان واشراف پاریس را، که فقط به القاب و «اصالت» خود دلخوش کرده اند وحتی یك زن بی فاسق در میانشان نیست ، توصیف میکند . واقعیت های اجتماعی نشان میداد که طبقهٔ اعیان رو بزوال است وبالزاك ، هنرمند واقع بین ، این حقیقت را نمیتوانست ندیده بگیرد . نور حقیقت آنقدر خیره کننده است که هنرمند واقعی گذشت میکند وخواست های ذهنی خود را که با حقایق هم آهنگ نیست نابوده میگیرد . این همانست که فردریك آلمانی «پیروزی رئالیسم» نامید ــ پیروزی واقعیت بر وهم وپندار .

از جانب دیگر ، درخور نویسندهٔ رئالیست نیست که پس از نمایش وفادارانهٔ حقایق ، برای تلفیق آنها باعقاید و ارزش های ذهنی خود ، به

فلسفه بافی پردازد . تولستوی درداستانهای‌خود بسیاری‌ازمسائل‌اجتماعی را با واقع‌بینی کم مانندی به‌میان میکشد ، ولی در پایان پاسخ‌های غیر واقعی‌وموهوم به‌آنها میدهد . اماهمانگونه که ژرژلوکاش یادآورمیشود، «آنچه در مورد تولستوی شایستهٔ اهمیت است ، نحوهٔ طرح مسأله است، نه‌پاسخی که‌به‌آن میدهد.چخوف کاملاحق‌داشت در بارهٔ تولستوی بگوید که درست طرح کردن یك مسأله یك چیز است و یافتن پاسخ مناسب چیزدیگری ؛ هنرمندباید مطلقاًخود را به‌درست‌طرح کردن‌مسأله‌مشغول دارد . » (۷)

عدم سازگاری رئالیسم با تبلیغات شباهت دیگری را که میان‌علم وهنروجوددارد بیاد میآورد . همچنانکه کریستوفر کادول **Christopher Caudwell** متذکر میشود ، هنر و علم هر دو بیك‌اندازه «تبلیغ کننده» اند . علم ما را **متقاعد** نمی کند . نمودهای آن یادرست بنظر میرسد یا نادرست : اگر درست است که‌بآسانی خود را درذهن ما تزریق‌میکند وجزو مجموعهٔ آگاهی‌های ما از واقعیت خارجی میگردد . درمورد هنر هم حال همینست ؛ کسی مارا بوجود تردید وآشفتگی حال هاملت‌متقاعد نمی‌سازد؛ تمامی‌محتویات احساسی نمایشنامه خود بخود در دنیای ذهنی ما نفوذمی کند ، ماچنین وچنان **حس** میکنیم ، همان گونه‌که دراقلیم علم انفجار دینامیت را **می بینیم.** (۸)

بنابرین هنرمند عموماً ونویسندهٔ رئالیست‌خصوصاً ، ازمقدم داشتن نیات خصوصی برواقعیت اجتناب میکند . نویسندهٔ رئالیست معتقد است که هرچه هست **درخود واقعیت است** ، نه در قالب گیری‌هائیکه ما از واقعیت کرده‌ایم . مثلا، گورکی هرگز خوانندهٔ خود را به‌محکوم‌ساختن

اجتماع ناروای تصویر شده **وانمی‌دارد** . او نمودهای روزانهٔ این اجتماع را درقالب زندگی‌های تلخ و آدم‌های محکوم چنان استادانه مجسم میکند که خواننده خود بخود واقعیت وجنبه‌های متضاد آن‌را **احساس می کند.** حقایق چنان گویاست که خواننده درس خود رافرا می گیرد ؛پس اجتماع مورد گفتگورا نویسنده محکوم نمیسازد، بلکه خواننده رأی برمحکومیت میدهد . البته گورگی تنها به نمودار کردن بیداد گریهای اجتماع نمی‌پردازد ؛ در بسیاری موارد قضاوت هم میکند . اما قضاوت های او همیشه غیر مستقیم و مستور است و به اضافه ، بامنطق حوادث ساز گاری تام دارد . بگفتهٔ دیگر حکمی که او میدهد خود سرانه نیست ، بلکه سن تز تضادهای واقعی است که حوادث واقعی و آدم های واقعی داستان پدیدار کرده‌اند .

درپایان، باید افزود که معنای عدم سازگاری رئالیسم با احساسات ومعتقدات فردی این نیست که هنرمند بایستی درقبال حقایق تلخ توصیف شده ، حالت یکسان وبی اعتنائی بخود بگیرد . همدردی ازخصوصیات عالی بشری است و هنرمند نمیتواند خود را از آن بری دارد . نویسندهٔ ناتورالیست که بنحو مشتاقانه ومبالغه آمیزی زشتی‌هارا تشریح میکند ، قادر به همدردی بازشتی گرفتگان نیست . همینجاست که تفاوت دیگری میان صادق هدایت وصادق چوبك آشکار میشود . باآنکه هنر هدایت همیشه رئالیستی نیست ، جنبهٔ انسانی آن همواره میچربد ، هدایت از لاشهٔ گندیدهٔ اجتماع خود واخورده ونفرت زده میگریزد ، ولی این گریز باهمدردی با انسانهائی که از این گندیدگی در عذابند آمیخته است حال آنکه چوبك خود را روی این لاشهٔ گندیده می اندازد ، نسج های فاسد

شدهٔ آنرا میشکافد و میبوید ومیمکد ، بی‌آنکه لحظه‌ای بحال کسانیکه از تعفن‌رنج‌میبرند بیاندیشد . بهمین‌خاطر است که رئالیسم انسانی‌هدایت را باناتورالیسم طاعون زدهٔ چوبك قیاس نتوان کرد .

مآخذ فصل اول

۱ ـ درس ۸۴ کتاب رالف فاکس (مذکور)

۲ ـ نقل شده درس ۵۹ کتاب پلخانف. (مذکور)

۳ ـ ژرژلوکاش، **مطالعاتی دررئالیسم اروپائی**، ص۱۴۳ (چاپ لندن)

۴ ـ داوید دیچز، **ادبیات واجتماع** ص ۲۵۹ (چاپ لندن)

۵ ـ ژرژلوکاش، ص ۵۱ همان کتاب.

۶ ـ ب. واینبرگ، **رئالیسم فرانسه** ص۱۲۶ (چاپ لندن)

۷ـ ژرژلوکاش، ص۱۴۶ همان کتاب.

۸ـ کریستوفر کادول، **وهم وواقعیت**، ص۱۵۵ - ۱۵۷ (چاپ لندن)

فصل دوم

شخصیت سازی رئالیستی
در رمان و داستان کوتاه

تـا قبل از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم ، هنوز اهمیت شخصیت سازی رئالیستی کاملا درك نشده بود . درسال ۱۸۵۶ هانری‌تولی **Henri Thulie** منتقد فرانسوی ، سلسله مقالاتی منتشر کرد که مانند یك رشته نور قوی، جنبه‌های تاریك شخصیت‌سازی رئالیستی را روشن ساخت. این مقالات‌را میتوان‌چنین خلاصه کرد :

الف) شخصیت (پرسوناژ) که‌اساسی‌ترین‌عنصر داستان کوتاه‌ورمان است بایستی بصورت **فرد** توصیف شود ، نه بصورت **تیپ** یا نمونهٔ کلی ؛ معهذا درآفرینش فرد **کلیهٔ** خصوصیاتی‌که از موقعیت اجتماعی ومحیط‌او سرچشمه میگیرد‌بایستی رعایت شود ؛ شخصیت باید فقط ازاین لحاظ‌که نمایندهٔ **کلیهٔ** خصوصیات **طبقهٔ** خود هست جنبهٔ نمونه و **«تیپیك»** داشته بـاشد ؛ وی ترجیحاً باید معاصر باشد و از **هرطبقه** اجتماعی برخاسته باشد ، نه‌اینکه نمایندگان یك طبقه درادبیات راه نداشته‌باشند .

ب) توصیف‌فقط‌بعنوان **وسیلهٔ** پروراندن شخصیت‌های‌داستان معتبر است: منظره وصحنه‌بایستی دروجود شخصیت **مؤثر** باشد، همچنین اشیاء و

البسه و تمرون خانه‌ها باید بمنزلهٔ مبین شخصیت دقیقاً توصیف گردد.

ج) **عمل ورفتار** نیز **لازمهٔ** وجود شخصیت است؛ آنچه موجب سرزدن عمل میگردد خصوصیات متفاوتی است که میان آدمهای داستان وجود دارد. وادامهٔ رفتار را تنها احتیاج به‌تشریح بیشتر این‌خصوصیات یجاب می‌کند. (۱)

رویهمرفته، با در نظرگرفتن تحولاتی‌که رئالیسم تا امروز کرده است. میتوان گفت که شخصیت رمان رئالیستی قبل از هر چیز بایستی **فردی** باشدکه‌نمایندگی یك **طبقه** را دارد. بعبارت‌دیگر، درعین اینکه دارای خصوصیت عمدهٔ طبقهٔ خود هست، دارای عادات وصفاتی‌نیز باشد که **منحصر** بخود اوست. «تیپیك» و نمونه‌بودن‌شخصیت‌نه‌تنهااز«منحصر بفرد» بودن جدانیست، بلکه ایندولازم وملزوم‌اند. بگفتهٔ ژرژلوکاش، «تیپ‌سنتز خاصی‌است‌که، چه‌درمورد شخصیت‌ها وچه درموردموقعیت‌ها، خاص را با عام بنحو ارگانیك می‌پیوندد.» (۲) شخصیت نمونه، تجسم رابطهٔ زنده‌ایست‌که میان‌انسان، بصورت موجود منفرد، وانسانی‌که‌عضو جامعه است، وجود دارد. بنابرین در داستان رئالیستی **تفکیك و تعمیم** دوچیزهم‌بسته است. یعنی اینکه نویسنده درهمانحال‌که پرسوناژداستان خود را چنان میآفریند که از سایر افراد مشخص باشند، جنبه‌های عمومی و طبقاتی زندگی او را نیز توصیف مینماید وبدینوسیله وی‌رابه‌دیگران پیوند میدهد.

خلاصه اینکه، **تیپ زائیدهٔ تحولات و تمایـلات اجتماعی است‌که در وجود افراد تجسم یافته است**؛ تنها درقالب احساسات و خصوصیات افراد میتوان عوامل نامجسم اجتماعی را مجسم وزنده‌ساخت

وانگیزه‌های مادی‌را ازصورت خشك بیروح بیرون‌آورد .

نویسنده هم‌ماننددانشمندجهان‌را مینگرد تابوسیلهٔ تعمیم‌مشاهدات منفرد ، قوانین کلی را بدست آورد . تفاوت مـابین تعمیم علمی و تعمیم هنری اینستکه ، درادبیات تصورات‌کلی درقالب‌های خاص ومنفرد(افراد) ریخته می‌شود ، حال‌آنکه در علم مختصات را بصورت‌کلیات می‌نمایانند یعنی اینکه بامشاهدهٔ جزئیات ، قانون‌کلی تعمیم پذیرحاصل می‌کنند . «یوژنی‌انیگین» یك شخصیت نمونهٔ روسیهٔ فئودالیستی است که پوشکین بوسیلهٔ او حقایق‌کلی جامعهٔ فئودال را مجسم می‌سازد . ولی این‌شخصیت در عین حال برای خود ، آدمی استکه دارای عـادات شخصی ، رفتار و تمنیات منحصر بفرد و سرنوشت خاص خود هست . همچنین حاجی‌آقا و علویه خانم صادق هدایت هـردو نمایندهٔ خواست‌ها و عادات ومنافع‌کلی طبقه‌ای‌که‌بدآن بستگی‌دارند هستند،اما درعین حال هرکدام شخصیت و به‌اصطلاح«اطواورفتار»خاص‌خود دارد . هریك ازقهرمانان نویسندگان بزرك را در نظر بگیرید خواهیددیدکه درآفرینش‌آنان این اصل، یعنی اصل همبستگی خاص وعام، رعایت شده‌است . درجهٔ هنرمندی نویسنده بستگی کامل به‌توانائی اودرتصویر خصوصیات تعمیم داده شده‌و تخصیص وتجرید صفات عمومی ومشترك دارد .

هرگاه نویسنده‌ای تمایلات و خصوصیات قهرمان خود را قربانی حقایق کلی سازد . هرچندکه‌این حقایق را در نهایت واقع بینی تصویر کرده‌باشد ، داستانهای او جای‌خود را در قلب خواننده باز نخواهدکرد. فردریك حق داشت میناکائوتسکی **Minna Kautsky** را سرزنش‌کند، بخاطر اینکه « ... شخصیت‌آرنولد (یکی ازآدمهای داستان او ،)بکلی

دراصول محوگردیده است.

میان شخصیتهای نمونه‌وآدم‌های معمولی وعادی یك تفاوت‌اساسی وجود دارد ،که اختلاف مابین‌ناتورالیسم ورئالیسم هم درمورد شخصیت‌سازی ازآن سرچشمه میگیرد . رئالیسم شخصیت نمونه را بوسیلهٔ تجسم عوامل و جریانهای عمدهٔ اجتماعی که در تقلاهای روزانهٔ فرد ظاهر شده است بوجود میاورد . حال آنکه نویسندهٔ ناتورالیست هرچه را معمولی و میانه‌حال و پیش پا افتاده است نمونه میداند . زولا معتقد بود که

... هرچه داستان معمولی‌تر و پیش‌پا افتاده‌تر باشدخصوصیت نمونه‌ای آن بیشتر است . (۳)

اینجاست که یك معیار بیروح جای ترکیب زندهٔ نمونه و فرد را میگیرد : نفوذ متقابل‌ما بین خصوصیات فردی وتمایلات اجتماعی ازمیان برداشته میشود و حوادث عادی و آدمهای معمولی مظهر « بود ونبود » می گردند . نویسندهٔ رئالیست برخلاف ناتورالیست ، از این حقیقت آگاهست که یك اثر بزرگ ادبی نه صرفا میتواند برآدمهای عادی وبی خاصیت تکیه داشته باشد ونه برشخصیت‌هائی که از شدت انفراددرخلاء نیستی مستحیل شده‌اند . رئالیسم برای دست‌یابی به‌نمونهٔ زنده تقلامیکند **وآن‌شخصیت یا موقعیتی‌است که‌حداکثر جنبهٔ «نمایندگی» راداشته باشد، بارعایت حداکثر عناصری که واقعیت‌جهانی وفردی‌موجود را بهتر مجسم میسازد .**

بنابرین . رئالیسم نه تنها « تیپ معمولی » را بجای فرد نمونه نمی‌گیرد، بلکه‌برای ایجادشخصیتهائی‌تکاپو می‌کند که مجسم کنندهٔ آن تمایلات اجتماعی هستندکه دردرجهٔ اول اهمیت قرار دارد ، ولواینکه

در زندگی روزانه کلیهٔ این تمایلات را در وجود یکنفر جمع نتوان دید. گراندهٔ بالزاك مظهر کلیهٔ صفات وجنبه‌های اصلی گروه خود ، یعنی گروه لئیمان وخسیسان است ، گو اینکه در زندگی‌روزانه کسی را که‌دارای همگی این صفات وجنبه‌ها باشد نمی‌توان‌یافت همچنانکه یکی‌ازمنقدان ایتالیائی می نویسد ، « رئالیسم حقیقی **انسان کامل** و واقعیت کامل را تصویر می کند و هرگز خود را به جنبه‌های نامسلم یا تصادفی واقعیت محدود نمی‌سازد. شخصیت های اثر رئالیستی‌هرگز واقعی ، بمفهوم‌اصالت وجود نیستند ، چراکه بواسطهٔ جامع‌الاطراف بودن و کاملیتی که دارند همیشه از افرادی که واقعاً وجود دارند متمایزند . » (۴) در حقیقت ، **شخصیت نمونهٔ رئالیستی در عین اینکه دارای خصوصی‌ترین صفات‌و « اطوار » است ، مظهر حقایق کلی و شئونی است که موقعیت انسان را در یك مرحلهٔ‌معین‌تاریخی نمودار می سازد .**

جنبهٔ دیگر شخصیت سازی رئالیستی ، بروز استعدادهای قهرمان داستان در ضمن‌حوادث واقعی است. بگفتهٔ دیگر ، شخصیت سازی‌زمانی رئالیستی است کـه شخصیت آدم‌هـای داستان محصول حوادث واقعی و عکس‌العمل‌هائی‌که فرد در برابر این حوادث نشان میدهد باشد . نقطهٔ مقابل‌این روش ،شیوهٔ « جریان ذهنی » است که بوسیلهٔ نمایندگان‌مکتب پسیکولوژی بکار میرود . این شیوه نویسنده را قادر می‌سازد که بوسیلهٔ کاوش‌در مخلیهٔ قهرمان خود وبدون وقوع وقایع عینی وانجام فعالیت‌های واقعی ، استعدادهای او را بپروراند ؛ همچنانکه جیمز جویس **James Joyce** درشاهکار خود **اولیس (Uiysses)** شخصیت استفن را بـدون

قرار دادن او در موقعیت‌های عینی قالب می ریزد ، گوئی کـه همهٔ حوداث در ذهن استفن حادث میشود . این شیوه ، بنا بـه طبیعت خود ، نمی‌تواند بنحو واقع‌بینانه‌ای سیر حقیقی زندگی و نحوهٔ تحول و تکامل شخصیت افرادرا بنمایاند. طرح سرنوشت و شخصیت انسان در خلاء ریخته نمیشود، بلکه محیط اجتماعی و چگونگی برخورد شخص با حوادث ومبارزه‌ای که با نیروهای طبیعت و اجتماع می کند ، سرنـوشت و شخصیت او را قوام می‌آورد . شیوهٔ «جریان ذهنی» آدم‌های داستان را از دائرهٔ زمان‌ومکان بیرون می‌گذارد ؛ نوسانات ذهنی را از سلسله حوادث دنیای مادی مجزا می‌سازد ؛ وحالات روحی را برواقعیت عینی تفوق می‌بخشد . نتیجهٔ اجتناب ناپذیر این شیوه اینست کـه نویسنده در تنظیم اراده و تعیین خودکامانهٔ سرنوشت قهرمان‌های داستان اختیار مطلق حاصل می کند . حقیقت این که، چنین قهرمانانی خالی‌ازهر گونه قهرمانی‌هستند، چراکه نمی‌توانند عملا با حوادث واقعی دست‌وپنجه نرم‌کنند ، نیروی خود را بیازمایند و بیافزایند و در مسیل سوانح برستون ارادهٔ خود تکیه زنند . اینگونـه «قهرمان»ها درواقع‌عروسك‌های بی‌اراده‌ای هستند که به اختیار نویسنده بوجود می‌آیند ، زندگی می‌کنند ، ومی‌میرند .

آدم‌هائی کـه نویسندگان بزرگ رئالیست آفریده‌اند ، همینکه بر صحنهٔ کتاب پا می گذارند زندگی مستقلی که از دائرهٔ ارادهٔ نویسنده بیرون است ، شروع می‌کنند . آمدن و رفتنشان ، رنج‌ها و شادی‌هایشان و سخن کوتاه ، سرنوشت ایشان بـه ارادهٔ نویسنده تعیین نمی‌شود، بلکه همه ناشی ازتأثیرات متقابل مابین‌خصوصیات روحی‌آنان وشرایط‌محیطی است کـه نویسنده ایشان را در آن جای داده است . قهرمانان بالزاك

دارای سرنوشتی که **او میخواهد** نیستند ؛ سرنوشت آنان نتیجهٔ نحوهٔ برخوردشان با حوادث واقعی وزائیدهٔ تضادهای درونی و اجتماعی است . همینست که بالزاك ، که بنا به طبع سیاسی خود عقاید ارتجاعی داشت ، برخلاف داستایوسکی ، قهرمانان تندرو ومترقی خود را درپایان «تنبیه» نمی کند . او واقف است که نویسندهٔ واقع بین حاکم برسرنوشت آفریدگان خود نیست و آنان را همچون عروسك های خیمه شب بازی بـه بازی نتواند گرفت .

چنانکه معروف است تولستوی هنگام نوشتن رمانهای خود نمی‌دانست که در صفحات بعدی چه روی خواهد داد ، وبالزاك گاه می‌شدکه برمرگ قهرمان‌خود می گریست . بعبارت دیگر ، مرگ قهرمانان بالزاك نه‌فقط برای‌نویسنده‌غیرمنتظره‌بود، بلکه‌دلخواه او هم نبود .خلاصه کنیم: **رئالیسم ساختمان رمان یا داستان کوتاه را بر قوانین طبیعت و اجتماع پایه می گذارد؛ پدیده های‌روحی را در پرتواصل «علیت اجتماعی » بررسی می کند ؛ ریشهٔ سرنوشت آدمی را در شرایط محیطی وخصوصیات فردی می‌جوید؛ اجتماع‌را بمثابهٔ موجودی زنده و متحرك می‌نگرد ؛ پیش از آنکه انسان را ازلحاظ زیست شناسی « تشریح » کند ، به مطالعهٔ انسان اجتماعی و تاریخی می‌پردازد ؛ درتحول شخصیت‌های‌داستانی و تکامل سرگذشت‌ها راه را بر عوامل تصادفی و به اصطلاح « الکی » می‌بندد ؛ واز** همه مهمتر، **بجای تصویر کردن انسان درحضیض، اورادراوج‌خود مجسم می کند .**

برخلاف ناتورالیسم که‌تکامل تاریخی انسان وتحول اجتماعی غرایز

بدوی اورا ندیده می گیرد، رئالیسم بشر راساخته وسازندهٔ تاریخ می‌داند. در چشم نویسندهٔ رئالیست آنچه انسان را «اشرف مخلوقات» می سازد، توانائی او به‌اجتماعی‌کردن غرایز حیوانی است. آدمی بادرك احتیاجات و شناخت شرایط محیطی خود، می تواند غرایز کور خود را با محیط اجتماعی سازگار سازد و سرانجام برآنها چیره شود. مبارزهٔ دسته جمعی انسان با طبیعت اورا قادر می‌سازدکه‌بعوض اینکه احتیاجات غریزی‌خود را برهمه‌چیز مقدم دارد، حکم‌وجدان اجتماعی خودرا درسرزمین‌تاریك انگیزه‌های حیوانی رواگرداند. لهذا انسان به‌استیلای برطبیعت، تغییر و دوباره ساختن سرنوشت خود و تحصیل آزادی تواناست. رئالیسم این حقیقت، یعنی سیر تکامل تاریخی انسان را، بیان‌می کند؛ بهمین خاطر آدمی را در اوج خود مجسم می‌سازد. رئالیسم آگاهی از عظمت و تکامل پذیری انسان است، ورئالیست می کوشدکه‌این عظمت وتکامل پذیری‌را، خواه پیدا وخواه ناپیدا، دریابد وبنمایاند.

مآخذ فصل دوم

۱ ـ در ص ۱۲۴ کتاب واینبرگ (مذکور)
۲ ـ ژرژلوکاش ، ص۶ کتاب (مذکور)
۳ ـ درص ۹۰ کتاب ژرژلوکاش
٤ ـ ا . بورلی ، «فیلمهای ایتالیائی تاچه‌حد رئالیستی است؟» ص۱۳، **توده‌ها وجریان اصلی** شمارهٔ نوامبر ۱۹۵۳ (چاپ امریکا)

فصل سوم

نوابغ رئالیسم قرن نوزدهم

۱ - بالزاك[1]

« من در مغز خود يك اجتماع كامل گنجانیده‌ام . »
بالزاك

بالزاك ، استاد مسلم رمان‌اجتماعی ، ابداع کنندهٔ مفهوم‌تازهٔ انسان

---

۱ - اونوره دوبالزاك (Honoré de Balzac) بسال ۱۷۹۹ درشهر **تور** چشم بجهان‌گشود . پدرش مرد فعال خود ساخته‌ای بود که هم در راه‌انقلاب‌کبیر فرانسه وهم‌به‌امپراطوری ناپلئون‌خدمت‌کرده بود. اونوره از ۱۸۰۷ تا۱۸۱۳را در مدرسه‌ای نزديك **تور** بدون مرخصی وتعطیلات گذراند و در ۱۸۱٦ به‌اصرار پدرش نزد یکی از وکلای دادگستری پاریس به‌کارآموزی پرداخت . درآن ایام اجتماع پاریس گردمحور‌شمش‌های‌طلامی‌چرخید،روح سودجوئی درهمه‌شئون‌زندگی دمیده شده بود، وبگفتهٔ خودبالزاك «پول نقش قانونگذار را در حیات‌اجتماعی وسیاسی بازی میکرد .» درچنین محیطی بالزاك جوان طبعاً نمیتوانست جزگرد کردن مال واندوختن زر ، سودای دیگری درسر داشته باشد ؛ بهمین خاطرچند صباحی به‌معامله وفعالیت‌های بازاری پرداخت وبا رباخواران وکاسبکاران‌ودلالان سر وکله زد . این تلاش‌ها ، وقروض سنگینی‌که بارآمد موجب‌گردید که وی اجتماع معاصر خودرا بهتر وباآگاهی عمیق‌تر ودقیق‌تری بشناسد وبعوض ثروت مایهٔ **کمدی انسانی** (Comédie humaine) را بیاندوزد .کتاب عظیم مذبور که درواقع دائرةالمعارف جامعهٔ فرانسه محسوب است ، مجموعه‌ایست ازکلیهٔ‌داستان هائی که‌این‌نویسندهٔ‌نابغه نوشته‌وروبهم قریب‌بصدداستان می‌شود، بااین‌خصوصیت که آدمهای هرداستان در داستانهای بعدی نیز ظاهر میشوند . مرگ زودرس بالزاك درپنجاه ويك سالگی (۱۸۵۰) اتفاق افتاد .

در ادبیات است که بنا برآن موجودیت فرد تنها از لحاظ پیوندی که با اجتماع دارد مورد تحقیق قرار می گیرد . هنر بالزاك با اعتقادی که خود در مقدمهٔ **کمدی انسانی** بیان می کند پیوند ناگسستنی دارد : « آدمی محصول اجتماع و محیط طبیعی خویشتن است . » درچشم بالزاك همه چیز، از خانه های پس کوچه گرفته تا تابلوهای گرانقیمت ، واز حرکات عادی روزانه تا افکار بلند، مبین جامعه وروابط افراد بایکدیگر است وهرچیز بنحوی از انحاءوجوه نامعدود تحولات انسانی و طبیعی را نمودار می سازد. ساختمان درونی اجتماع ، هستهٔ مرکزی هنر بالزاك و الگوی تصاویری است که وی از جامعهٔ فرانسهٔ قرن نوزده پدیدار می کند . بگفته یکی از نویسندگان نامی تاریخ هنر، « . . . . **کمدی انسانی** یکپارچگی و وحدت خود را بهم بستگی طرح های داستانی (Plots) ویاادامهٔ حیات شخصیت ها در داستانهای بعدی مدیون نیست ، بلکه آنچه بدان وحدت می بخشد این حقیقت است که کتاب عظیم نامبرده براصل علیت اجتماعی استوار گردیده و در واقع تاریخ اجتماع فرانسه محسوب می شود .»(۱) بینائی بالزاك بـه اصول عمدهٔ اقتصادی و اجتماعی زمان خود و آگاهی دقیق اواز جزئیات زندگی کلیهٔ طبقاتی که در مسیر توفان «صنایع تجارتی» قرارگرفته بودند ، در تاریخ ادبیات رئالیستی قرن نوزدهم مانند ندارد. جای شگفتی نیست که عالم اقتصادو مرد متفکری مانند فردریك معترف است که «از بالزاك بیش از جمیع علمای اقتصاد و مورخان و آمارگران همزمان او آموخته ام .»

چنین نابغهٔ رئالیستی ، انسان را جز در بافت اجتماعی توصیف نتواند کرد . اس اساس رئالیسم بالزاك ، پایه گذاری وجدانیات بر وضع

اجتماعی است . بهمین خاطر ، او هرگز شخصیت های خود را وادار نمی کند که چیزی برخلاف موقعیت اجتماعی ویا منافع طبقاتی خودبگویند ویا در برابر حوادث عکس‌العملی جز آنچه از هم طبقه‌هایشان انتظار میرود ، نشان بدهند . او ، برخلاف زولا و برادران گنکور که خودرا «وارث» وی می دانستند ، همیشه ریشهٔ اجتماعی وضع حاضر را در زیر قشر زندگی‌روزانه می‌کاود و با روش تحلیلی خودرابطهٔ میان‌سیرزندگی مادی‌وایده‌ئولوژی‌را می‌نمایاند.در **اوژنی گراندهٔ**،رباخوارلئیم، گراندهٔ پیر ، آن قسمت از تئوری های بنتام Bentham ، اقتصاددان انگلیسی، را که « مناسب‌حال » خود می یابد با چنان شور و ولعی می‌بلعدوچنان زیرکانه بکار می‌برد که براستی‌تئوری‌از صورت فرمول‌های‌خشک‌وبیروح بیرون می‌آید و موجودیت اجتماعی زنده‌ای پیدامیکند .

بالزاک در شماره نویسندگان معدودی است کـه اجتماع معاصر خود را در نهایت واقع‌بینی وبدون آمیختن حقایق بـا معتقدات ذهنی ، محکوم کرده‌اند. در ادعانامهٔ بالزاک علیه اجتماع فرانسه ، از روی‌همهٔ فجایع و غدد سرطانی اجتماع ، بیرحمانه‌و بدون مبالغه یا غرض ورزی پرده برداشته شده‌است . او نشان می‌دهدکه اجتماع همزمانش بمیدانگاه جنگ آشتی ناپذیری تبدیل شده است که درآن هر کسی برضددیگران میجنگد ؛ میدانگاهی که « وحشی‌ترین وشقی ترین خودخواهی‌هادرآن پیروز میشود . » **(دخترحوا)** ؛ جائیکه مردم « مانند عنکبوت بجان‌هم افتاده‌اند و یکدیگر رامیخورند » **(باباگوریو)** . وی ما راآگاهمیکند که جامعهٔ سرمایه‌داری فرانسه افکار و وجدان آدمی رابصورت کالاهای قابل‌خرید وفروش درآورده‌است :«بگفتار وعقاید خودپابند مباش‌وهرگاه

کسی آنها را ازتوخواست باو بفروش .» **(باباگوریو)**

در چنین اجتماعی همه چیز دستخوش هرج و مرج و بی قانونی و عدم ثبات و تزلزل است ؛ ازآنجا که رفاه وامنیت اجتماعی در گرومنافع فردی است ، فردای هیچکس معلوم نیست وهیچ اصل وقانونی که بتوان پایهٔ زندگی را بر آن نهاد حکومت نمیکند . چنانکه وترن در رمان **باباگوریو** میگوید : « هیچ اصل مسلمی وجود ندارد ، فقط یك سلسله حوادث است . هیچ قانونی نیست ، تنها یکرشته شرایط و اصول است . » ازاینرو کسانی که قدرت و مکنتی ندارند یا باید چشم براه «شانس» باشندوسر نوشت خود رابه تصادف وقضا وقدر واگذارند ، یااینکه بخدمت صاحب قدرتان درآیند ،زیرا درچنین اجتماعاتی کار شرافتمندانه با ثروتمند شدن دوتاست : « یادریك اطاق زیر شیروانی باتقوی زندگی کنید و دو دستی به کاربچسبید ، یاآنکه راه دیگری درپیش بگیرید.» **(باباگوریو)**

بالزاك غیرواقعی بودن افکار لیبرال هارا که انتظار داشتند حکومت طبقهٔ متوسط موجب عملی شدن اصل «حداکثر خوشبختی برای حداکثر افراد» گردد ، آشکار میکند : « قانون منافع عمومی که پایهٔ میهن پرستی است ، بوسیلهٔ قانون منافع خصوصی که دانهٔ خویشتن پرستی را میفشاند و بارور میکند ، لغو میگردد » **(طبیب قریه)** . « تنها یك امید و یك هدف همگی ما را تسخیر کرده است ، اینکه هرطور شده خود را به بهشت تجمل و بیهودگی ولذت برسانیم و بخاطر تملك زودگذر این سرزمین موعود ، روح رابکشیم وجسم را خوار کنیم.» **(اوژنی گرانده)**

و در بارهٔ راستینیاك که درحال لغزیدن بدرون منجلاب اجتماع سرمایه داری

و اشرافی فرانسه است میگوید : « او دنیا را همانطور که هست در نظر آورد : قانون واخلاقیات را در مورد ثروتمندان بی‌اثر ، و ثروت و مال را آخرین حجت دنیا دید . » **(باباگوریو)** مختصر اینکه، بالزاك بوسیلهٔ بزرك کردن قیافه‌های مضحك ، غم انگیز وکریهی که تکامل تمدن‌صنعتی پدیدار ساخته فسادی را که تا مغز استخوان اجتماع فرانسه نفوذ کرده است مینمایاند .

بالزاك مکانیسم داخلی اجتماع و قوانین تحولات عصر خویش را که اساسی‌ترین آنها قانون تضاد است ، همواره و دقیقانه ازهر سو بررسی میکند . وی از مطالعهٔ علمی جامعه نتیجه میگیرد که از لحاظ تاریخی « نیکی » و «بدی» همبستگی دارد و حیات زیر سلطهٔ « قانون تضادها و ناهم آهنگی‌ها » قرار گرفته است **(دخترحوا)** . همچنانکه یکی از مفسران بالزاك ، پرفسور دارگان Dargan اشاره باو میگوید ، «خود رمان نویس معتقد است که ناهم‌آهنگی یااختلاف روح و زمینهٔ داستان است و بهمین‌سبب در داستانهای او تقریباهرشهری (ایسورون ،سامورد، آلنکون و غیره،)به‌عرصهٔ کشمکش نیروهای متضاد تبدیل میگردد.» (۲)

بالزاك روابط بسیط اجتماعی را در شبکهٔ تصادم منافع خصوصی فشردهو مجسم میکند. نیروها و تأسیسات نظام‌اجتماعی که درچشم‌نویسنده عادی مظهرهای مافوق انسانی است ، برای او چیزی جز نمودهای ماهیت سیر اجتماعی‌واقتصادی‌نیست.مثلا، او هرگز دادگاههارا بمثابهٔ‌تأسیساتی که مستقل‌ازجامعه‌ومافوق‌آنست‌تصویر نمیکند.(۳)هرذینفعی‌دراین‌دادگاهها‌در حکم‌پارچه‌ایست که‌منافع‌متضادوبند وبست‌های‌مربوط‌به‌دعوی، تاروپودآنرا تشکیل میدهد؛هرتصمیمی که بوسیلهٔ قضات‌اتخاذمیشود بستگی محض

بهموقعیتی که هریك ازایشان دراین «اردو کشی» نیروهای مخالف داراست. (برای نمونه در **پیشرفت هارلو**) بالزاك، همچنانکه در (**اوهام ازدست رفته**) از قول وترن میگوید ، معتقد است که « قضاتی که دزد را محکوم میکنند ، نگهبان حد فاصل موجود میان غنی و فقیرند . . . . . » در چشم او قانون دست حق وعدالت نیست ، بلکه وسیله‌ایست برای حفظ منافع اقلیتی که قدرت را دردست دارد . « همانهائیکه ازقوانین استفاده میکنند قانون گذار خواهند بود . » (**دهقانان**)

در داستان **دهقانان** ، بالزاك سیر مبارزهٔ طبقاتی را درفرانسه تصویر میکند : چگونه ملاکان فئودال برضد رباخواران میجنگند ، و چگونه دهقانان برضد هردوی آنها تقلا میکنند ، (هرچند که احتیاج مادی وادارشان میکند که تسلیم مطامع رباخوار گردند) . وی نشان میدهد که رهائی خرده مالکان از بهره کشی ملاکان بزرگ بنحو تأثر انگیزی به نوعی دیگر از بهره کشی منجر شده است ــ بستگی و نیاز آنان به وام دهندهٔ رباخوار . همانگونه‌که یکی از روستائیان میگوید : « پاهای ما را چه احتیاج بسته باشد چه ارباب ، در هرحال محکوم هستیم که‌همه عمر روی زمین عرق بریزیم . » همچنین دورهٔ « اندوختن سرمایهٔ اولیه » (از طریق مصادرهٔ املاك اشراف به نفع طبقهٔ متوسط ، یا بوسیلهٔ سفته بازی و غیره ،) و عوامل اقتصادی واجتماعی دیگری که پیروزی طبقهٔ متوسط وشکست اشرافیت راممکن ساخت ، باتوانائی وموشکافی کم‌مانندی که تنهادر خوریك اقتصاددان و مورخ واقع بین است دراین رمان توصیف گردیده است .

هرچند بالزاك انفراد واندیوید والیسم را متضمن مصالح اجتماعی

نمیداند،ولی نفع شخصی را نیز کور کورانه‌محکوم نمیکند. بینش رئالیستی او مانع از اینستکه نقشی راکه نفع پرستی وخویشتن دوستی‌در پیشرفت تمدن صنعتی بازی کرده است نادیده بگیرد و آنرا یکسره مخرب یا بیهوده بداند . وی تشخیص میدهد که جائیکه فرد زیر استیلای آهنین سلسله مراتب اقتصادی ، اجتماعی ، سیاسی ، مذهبی و یا فرهنگی قرار گرفته است (جامعهٔ قرون وسطی) ، جائیکه افراد محکوم اجتماع‌اند و زمینهٔ پیش برد منافع محدود است و هرگونه تکاپوئی بسوی زندگی بهتر سر کوبی میشود ، رکورد وسکون‌اجتماعی همه چیز را دربرخواهد گرفت و پای تکامل از رفتن باز خواهد ماند : « بدون حرکت ، صنعت وتجارت و یاهرگونه تبادل‌افکار وجود نخواهد داشت.» **(کشیش روستا)** در جای دیگر تلویحاً میگوید که اگر حق استفاده از دسترنج‌شخصی از میان برود ، زندگی بی‌خاصیت و حیوانی خواهد گردید و فرهنگ ، رفاه‌مادی، تمدن، هنر،احساسات ،وشور وشوق‌زندگی‌یکباره‌ناپدیدخواهد گشت . (۴) بهمین‌سبب بالزاك بجای اینکه‌مانندنویسندگان رمانتیك برای برگشت به‌زندگی «پرصلح وصفای» قرون وسطی به‌جستجوی جاپاهای‌محو شدهٔ آرزوها و پندارهای خود بپردازد ، سیر واقعیت تاریخی راپیگردی میکند وبآنجامیرسد که اجتماعات سرمایه‌داری‌رادر شرایطمعینی‌اجتناب ناپذیرمی‌یابد.واقعیت به‌او «می‌قبولاند» که بدون خودخواهی واندیویدوالیسم‌پیدایش وتکامل‌تمدن صنعتی‌ممکن نیست،هرچند که‌بعقیدهٔاو این‌امر حقیقت‌خوفناکی‌رامجسم‌میکند ، وآن نابودی‌فئودالیسم و زوال‌حکومت اعیان است . ولی ازآنجا که بالزاك رئالیست واقعی است ، درعملی‌شدن

آرزوهای خود ذینفع نیست، بلکه خواهان استقرار حقیقت و نمایش قوانین عینی پیشرفت اجتماع است. درعین حال، بالزاك تشخیص میدهد که هر چند خودخواهی مهمترین انگیزهٔ تأمین رفاه مادی وپیشرفت علمی وهنری است ، ولی بمحض اینکه بصورت قانون حیات و یگانه عامل گردانندهٔ چرخ زندگی درآید ، بهنابودی ثروت اجتماعی ، الغاء آزادی فردی ، وفساد احساسات وعواطف عالی انسانی منجر میشود .

بالزاك نویسندهٔ « مونارشی ژوئیه » (۱۸۴۸ ـ ۱۸۳۰) و بعبارت بهتر، مورخ دورانیست که شبح سیاه پول برهمهٔ شئون اجتماعی وذهنیات فردی سایه افکنده است ، همهچیز در برابر آن سر فرود میآورد ، همه چیز بهخدمتش کمر میبندد ، و همه چیز بخاطر آن تن بهذلت و فحشاء میدهد . دراین دوران هرسکهٔ طلا بهموجود غولآسائی تبدیل شدهاست که بگفتهٔ هومر « شهرها را غارت میکند و مردان را از کانون خانواده میراند . » همهٔقریحدها، همهٔ استعدادها، همهٔتوانائیها درقالب پول بیان میگردد وهمهٔ تفاوتهای کیفیتیموجود میاناشیاء واشخاص به تفاوتهای کمیتی تنزلمیکند . دراین دوره ، پولمشکل گشای کلیه معضلاتسیاسی و دشواریهایاداری است ، چرخ هر گونهفعالیت اجتماعی به مدد پول میچرخد و حتیخوداعلیحضرتلوئی فیلیپ سفته بازومعامله گر قهاریست که هردم بهرعایای خود میگوید : «پولدارشوید» ! همچنانکهتوکوویل Tocqueville مورخونویسندهٔ معروف فرانسوی میگوید، دراینهیجده سال دولت حکم یك « شرکت تجارتی » را داشت .

بنابراین جای شگفتینیست کهمقدار معتنابهی از صفحات **کمدی انسانی** بهتوصیفمعاملاتوفعالیتهای بازاری ونقشی کهپول درسرنوشت

افراد بازی‌میکند، اختصاص‌داده‌شده است. داستانی بعظمت **اوژنی گرانده** گرد زندگی مردی دور میزند که معتقد است ، و میکوشد دیگران را هم معتقد کند، که مرگ چیزی نیست ، بی‌شرافتی چیزی نیست ،مصیبت آنستکه« پول نداشته باشی». درسرتاسر این رمان بالزاك هنرمندانه‌نشان میدهد که چگونه در اجتماعی که پول مایهٔ اساسی حیات است ، تعیین کنندهٔ ارزش‌های بشری و ملاك قضاوت نیز خواهد بود . مردم ساده دل شهری که گرانده در آن سرشناس است ، در برابر او سر خم میکنند ؛ هر گونه حرکات‌غیر عادی‌یا ناپسندیده از او سر میزند با یادآوری ثروت هنگفت وی نادیده گرفته میشود ؛ همگی او را بعنوان « سرمشق‌زندگی» برانداز میکنند ومیکوشند تا با دقت در گفتار و رفتارش « راز » محترم شدن را دریابند ، همانگونه که اعمال او را می‌پایند تا بفهمند که کی باید خرید و کی بایدفروخت.

گرانده وگوبسك(قهرمان‌داستان دیگر)هردو یك هدف‌درزندگی دارند: خودشناسی بوسیلهٔ پول . برای‌آنان همهٔ‌تکاپوها وآرزوهای‌انسانی پوچ و ناچیز است و یگانه مایهٔ شادی آدمی شمردن قبض‌های تنزیل و کیسه به کیسه کردن سکه‌های طلاست. تفاوتی‌که میان گرانده و گوبسك وجود دارد اینستکه ، اولی لئیم فطری و دومی خسیس قراردادی است . گوبسك سعی میکند که بوسیلهٔ توجیهات « عقلائی » خود را زرپرست و ممسك بار بیاورد و بخود بقبولاند که جز پول واقعیت دیگری در جهان نیست : « شما همه‌گونه اعتقادات دارید ، حال آنکه من فقط بیك چیز معتقد هستم . . . . تنها یك واقعیت مجسم و قابل لمس وجود دارد که آنقدر متنوع است که می‌ارزد شخص یکسره بآن دل به بندد،

وآن طلا است . »

بالزاك بما مینمایاند که چگونه دم تیرهٔ زر پرستی درکلیهٔارکان اجتماع دمیده شده و هر چیز انسانی به آن آلوده گشته است . زندگی زناشوئی وعشق خانوادگی از هم پاشیده شده ؛ طلا دلبستگی والدین را بفرزند نابود کرده **(اوژنی گرانده)** ، علاقهٔ کودکان را به‌پدر و مادرنیست گردانیده **(باباگوریو)** وازدواج را بصورت‌یك‌معاملهٔ‌تجارتی درآورده‌است(داستان‌پل دومانرویل و ناتلی‌در **حل اختلافات‌زناشوئی**)؛ کار عشق به فحشاء کشیده (مادام مارنف در **گوزن بت**) دوستی به خیانت‌و کارشکنی منجر شده(**اوهام از دست رفته** ، لوستیو ولوسین) و روابط خانوادگی به دروغ و ریای نفرت انگیزی مبدل گردیده‌است. **(گوزن پونس)**

بدیهی است در جامعه‌ای که‌ارزش همه چیزرا بامعیار زرمیسنجند اصول عالی اخلاقی و سنن تقوی ودرستکاری نقصان میگیرد و تنهاهدف افراد جامعه ثروت و تنها اصل اخلاقی پول است . چنانکه راستنیاك‌می‌ـ گوید « ثروت همان تقوی است ، » و بگفتهٔ باباگوریو « پول زندگی است .» خلاصه اینکه‌پاریس لجن‌زارعجیبی است : «کسانیکه‌در کالسکه باین لجن‌زار فرو میروند اشخاص شرافتمندی هستند ، اما آنهائیکه پیاده گذارشان بآنجا میافتد رذل‌اند . . . اگر چیز بی‌اهمیتی بلند کنی ترا بعنوان یك غول بیشاخ ودم در میدان دادگستری‌بنمایش‌میگذارند، اما اگر یك ملیون بدزدی در سالن ها ترا بعنوان یك شخص برجسته نشان میدهند . » **(باباگوریو)** در این گیرودار که هر کس به کیسهٔ دیگری چنگ میزند ، تفاوتی میان اصیلزادموتازه بدوران رسیده نیست.

وافراد طبقهٔ اشراف و طبقهٔ متوسط هیچگونه امتیاز اخلاقی بریکدیگر ندارند،زیرا هردو بیك میزان شرافت وحیثیت خود را بپول‌فروخته‌اند. نوسینگن ، که درزمان مذکور معامله‌چی وبانکدار تازه بدوران رسیدهٔ ثروتمندیست ، بزن خود میگوید : « بتو اجازه میدهم که هرخطائی‌را مرتکب شوی ، بشرط اینکه بگذاری مـن پول مردم را بالا بکشم . » و کنت‌دورستو همخوابگی های زن خود را بادیگر نجبا و اصیلزادگان با «بزرگواری» تحمل میکند و در عوض از زنش قول میگیرد که : «هروقت از شما خواستم ، باید سند فروش اموالتان‌را امضاءبکنید .»

ازلحاظ شخصیت‌سازی‌جنبهٔ رئالیستی هنر بالزاك نیز بی‌نقص‌است. وی بخوبی میداند کـه هر سیستم اجتماعی خصوصیات مشابهی در افراد پدید میگرداند ، لهذا در آفرینش شخصیت های‌داستانهای خودهم‌خصلت های فردی وهم صفات عمومی وطبقاتی‌را بحساب میآورد ونیز پیوندهائی کهمیان تیپ‌های ظاهراً متفاوت وجود دارد آشکار میکند.روشی که‌بالزاك در تصویر شخصیت های « تیپیك » و نمونه دارد بسیار قابل توجه است. تکیهٔ او همیشه برخصوصیات **اساسی** شخصیت های داستان است ؛ افراد نمونه را با « آدم‌های معمولی» در هم نمیکند ؛ و در ضمن توصیف بـه جزئیات مبتذل و پیش پـا افتاده نمیپردازد . بیشتر قهرمانان او دارای کیفیات استثنائی و همه جانبی هستند ، و همین موجب شده است کـه بالزاك بتواند کلیهٔ وجوه‌اساسی یك مرحلهٔ از تکامل اجتماعی را دروجود چند قهرمان منعکس سازد . بالنتیجه پاره‌ای از قهرمانان او بیك‌انسان بو قامت شباهت دارند کـه بندرت در صحنهٔ زندگی روزانــه بچشم

میخورد. این رئالیسم باصطلاح «تصوری» نوع عالی رئالیسم است. شخصیت های بالزاك بدین خاطر «غول آسا» بنظر می‌آیند که وی قادر است آنچه را در انسان دیدنی و شناختنی است، ببیند و بشناساند. او به اساس خصوصیات انسانی دلبسته است. (آنچه نویسندگان ویا خوانندگانی که بینش و حساسیت بالزاك را ندارند درك نتوانند کرد.) واگرخصوصیات عمدهٔ یك طبقه یا یك مرحلهٔ تاریخی را در یك فرد جمع میآورد، برای آنستکه این خصوصیات نامجسم را به‌بهترین طرزی زنده‌سازد.

نباید پنداشت که تجسم آدم های بزرگ قامت و استثنائی موجب شده است که بالزاك در مورد نقش شخصیت در تاریخ به مبالغه پردازد. وی، مانند تولستوی، وقایع بزرگ تاریخی را ناشی از شخصیت های بزرگ نمیداند. هرچندکه آرمان‌های ناپلیونی ومحتویات فکری امپراطوری او جای مهمی در رمانهای بالزاك دارد، شخص ناپلئون بندرت درداستانها دیده میشود و در صورت پدیدار شدن هم نقش اساسی بعهده ندارد. همیشه تکیهٔ بالزاك برعللی‌است که حوادث مهم تاریخی معلول آنهاست، و به‌توصیف آدم‌هائی میپردازد کهمایهٔ اصلی این حوادث وگردانندهٔچرخ تاریخ‌اند. پس جای شگفتی نیست اگر بالزاك مدافع حکومت مطلقه و اشرافیت از مردم ساده وزحمتکش و آزادیخواه زمان خود، با نیکی

---

۱ ـ منتقدان معاصر بالزاك به دو دسته تقسیم‌شده بودند. گروهی معتقد بودند که آدمهائیکه بالزاك خلق میکند موجودات غول‌آسائی هستند که وجود خارجی ندارند، مثل گرانده‌که بیشتر بکاریکاتور یك مرد خسیس شبیه‌است. اما دستهٔ دیگر از منتقدان، از جمله برونتیر Brunetiere، مصر بودند که با وجود شخصیتهائی که‌ازآدم های معمولی عظیم ترند، هیچیك از نویسندگان توانائی بالزاك را در بیان حقایق اجتماعی وانسانی‌ندارد. تکامل رئالیسم‌ثابت کردکه حق با دستهٔ دوم بوده است.

ستایش آمیزی یاد میکند و با کسانی همدرد است که گلبول های خون هرملت محسوب میشوند . شخصیت هائیکه بالزاك بااحترام از ایشان یاد میکند ، مانند قهرمانان جمهوریخواه ، همه از مخالفان سیاسی سرسخت او هستند . اونیسرون پیر را که یکی از ژاکوبین‌هاست اینگونه‌توصیف میکند : « همچون پولاد سخت و همچون روز پاك ویکرو بود. جانب مردم را گرفت و به حکومت جمهوری ایمان آورد . . . . . افکار و عقاید خود را با خون خویشتن زنده نگاه داشت ؛ یگانه پسرش به‌جبهه رفت ، ولی او برای مردم‌بیش از اینها فداکرد : از درآمد و منافع‌مادی خود که‌آخرین‌قربانی شخص‌است ، چشم پوشید. » (**دهقانان**)درمرگ میشل شرستین ، یکی از قهرمانان سن مری در یکی از قیام های مابین ۱۸۳۰و ۱۸۳۶کشته شده‌است ، بالزاك چنین مویه میکند : «بزرگترین متفکر جمهوریخواه . . . . سیاستمداری که هم‌پایهٔ سن‌ژوست ودانتون بود، ولی به دخترکی ساده ونازکدل‌میمانست. گلولهٔ یك‌مغازه‌دار یکی‌از شریفترین افرادی را که تا امروز درخاك فرانسه پا نهاده‌اند ، نقش‌زمین ساخت .» **(یك شهرستانی برجسته درپاریس)**

عظمت هنر بالزاك زائیدهٔ توصیف واقع بینانه‌ایست که وی از اجتماع فرانسهٔ هم زمان خود میکند ، بدون اینکه یکی از جنبه های اساسی حیات اجتماع و یا تضادهای داخلی سیستم اقتصادی موجود را از قلم بیاندازد . برخلاف زولا یاموپاسان ، اوبه بررسی «برش‌های‌زندگی» نمیبردازد ، چراکه معتقد است‌که زندگی اجتماعی درعین جدائی وتضاد مطلق دارای یکپارچگی ووحدت مطلق است وبریدن یك‌قاچ اززندگی موجب میشود که عوامل وشرایطی‌که در پیدایش و نموابن «قاچ»دخالت

داشته است ، نادیده بماند . بیهوده نیست که **کمدی انسانی** رادائرةـ المعارف فرانسهٔقرن نوزده وبالزاك را مورخ اجتماع‌آن زمان‌نامیده‌اند.

جای آنستکه بحث در بارهٔ این نابغهٔ ادبیات را با نقل عبارات گویائیکه یکی از برادران گنکور در دفتر یادداشت خود نوشته است پایان دهیم :

« همین الآن **دهقانان** بالزاك را برای مرتبهٔ دوم‌تمام کردم .هیچکس تا کنون بالزاکرا سیاستمدارنخوانده است ، حال آنکه او محتملابزرگترین سیاستمدار عصر ما بود ؛ تنها سیاستمداری کـه توانست بیماریهای ما را تا ریشه بکاود ، از اوج جایگاه‌خود تجزیه‌وتلاشی اجتماع فرانسه را از ۱۷۸۹ باینطرف مشاهده‌کند ،از انگیزه هـای واقعی قوانین پرده بردارد ، حقایـق را از گفته ها جدا کند ،هرج و مرج منافع افسارگسیخته را درزیر نظم ظاهری بنمایاند ، اعمال نفوذهای ناروا را بیان دارد ، این‌حقیقت راکـه تساوی دربرابرقانون در نتیجهٔ عدم تساوی در برابر قاضی ، نابود شده است نمایان سازد ، و سخن‌کوتاه ، دروغهای برنامه ۱۷۸۹ را، که سکه‌های بزرگه را جانشین القاب بزرگه‌کرد و مارکیزها را به لباس بانکدارها در آورد ، یکسره رسوا کند ؛ و همهٔ این هـا را یك رمـان نویس انجام داد . » (۵)

۲ـ دیکنس[1]

دیکنس ، مانند بالزاك ، استاد رمان اجتماعی است . کلیهٔ داستان های او گرد مسائل عمدهٔ انگلستان قرن نوزدهم دور میزنند واغلب آنها در واقع حملهایست که وی بر بیدادگریهای نظام موجود میبرد: **الیور تویست** و **دوریت کوچولو** اعتراض به پرستش پول وبهره کشیاز زندگی و قرایح بشری است ؛ **سمساری کهنه** انتقاد از کارکشی بیرحمانهازکودکان

۱ ـ چارلزدیکنس Charles Dickens بسال۱۸۱۲ در پورتسموت زاده شد . نخستین برخورداو با بیرحمیهای اجتماعهنگامی بود که پدرش بعلت افلاس در لندن بهزندان افتاد وچارلز خردسال مجبور گردید دریکی ازانبارهای گمرك مزدوری کند . پس ازچندی که برای امرار معاش تقلا میکرد ، فرصت یافت که بهمدرسه رود ومدتی بعد بعنوان خبرنگار پارلمانیمطبوعات استخدام شد.درآن موقع رمانهائی که از زندگی روزانه مایه گرفته باشد داشت جای خود را میان طبقهٔ متوسط باز میکرد . دیکنس به دنبال تقاضایهای روزافزون ناشران کتاب **اوراق پیکویك** (Pickwick Papers) راکه در ۱۸۳٦ منتشر گردید، بعنوان نخستین اثر مهم خود نوشت . موفقیتی کهچاپ این داستان حاصل کرد کمسابقه بود ونویسنده را درردیف داستان نویسان طراز اول جایداد. بیشترکتابهائی که دیکنس از آن پس نوشت ، مانند **الیور تویست**(Oliver Twisr - 1837) و **نیکلانیکل بای** (Nickolas Nickleby – 1838) ، بصورت جزوات ماهیانهمنتشر گردید. ویشاهکار خود **داویدکوپرفیلد** (David Copperfield) رادر۱۸٤۹ باتمامرساند وبعدازآنداستانهایمهمدیگریمانند **دوران سختی** (Hard Times) **دوریت کوچولو** (Little Dorrit) و **داستان دو شهر**(A Tale of two Cities) برشتهتحریر کشید. دیکنسدرحالیکه رمان **رازادوین درود** - The Mystery of) (Edwin Drood را ناتمامی گذاشت ، در ۱۸۷۰ درگذشت .

است ؛ **نیکلا نیکل بای** به سودجوئی مدرسه‌های خصوصی حمله‌میکند؛ **دامبی و پسر** بیرحمی ناهشیارانهٔ یك‌تن سرمایه‌داررا که برای پول‌درآوردن همه گونه وسائل ضد انسانی بکار میبرد ، باکینه توزی تمسخر میکند ؛ **خانهٔ دلگیر** قیام برضد کلاه برداریهای شرعـی و جنایتی است که بنام «قانون» و «عدالت» انجام میگیرد ؛ **دوران سختی** نقد طنزآمیز «تئوری» هائیست که «تئوریسین»های‌هیئت‌حاکمه‌برای تبرئه کردن مظالم‌اجتماعی واقتصادی به‌مردم عرضه میدارند .

تکامل «تم» های اجتماعی در رمانهای دیکنس ، بستگی‌به‌مراحل مختلف‌زندگی‌هنری او دارد .در سالهای اول نویسندگی ،دیکنس نقش «ناظر» اجتماع را دارد که نه تنها در بازیابی علل پنهانی بیدادگریها و ساختمان درونی اجتماع ذینفع نیست ، بلکه ازآنها هم‌آگاهی درستی ندارد . بهمین سبب حملاتی که در نوشته های این دوره از زندگی بر سیستم اجتماع همزمان خود برده است ، بیشتر جنبهٔ‌آشکار کردن«خرابی وضع مؤسسات» و شکوه از «بدذاتی» افراد دارد . گذشته از این ، روح خوش بینی وحسن نیت خاصی در رمانهای اولیهٔ دیکنس حکمفرماست . همواره پیام او به‌خواننده اینست که : اگر مردم باهم خوشرفتاری کنند دنیا بهشت خـواهد شد . در داستانهای این دوره ،کار فرمـایان « خوش انصاف » و «با عاطفه » نقش عمده‌ای بعهده دارند ، چونکه دیکنس‌معتقد است که اگر همهٔ کارفرمایان از چری بلز (کارفرمای « خوش قلب » در داستان **نیکلانیکل‌بای**) پیروی کنند ، جمیع مصائب اجتماعی برطرف خواهد گردید . قهرمانان کمال مطلوب او ثروتمند نیکوکار و ضعیف نوازی است که زیر دستان را به چشم پدری می‌نگرد ، حقوق‌کارگران

خود را اضافه میکند، وام داران را از زندان بیرون می‌آورد ، درکوچه و خیابان به سربچه‌ها دست نوازش میکشد ،وشب عید بسته‌های خوراکی میان فقرا تقسیم می کند . دیکنس بالحن عتاب آمیز و در عین حال امیدوارانه‌ای به ثروتمندان نصیحت می کند که توبه کنند وداوطلبانه دست به اصلاحات زنند ، باشد که دچار عواقب وخیم جبران ناپذیری نگردند .

با درسهای تلخی که دیکنس از واقعیت‌های اجتماعی فراگرفت ، این دورهٔ خوش بینی نیز به‌پایان رسید . در نوشته‌های سالهای آخرعمر او دیگر اثری از « ثروتمند خوش قلب » نیست و بی اعتقادی نویسنده به‌تأثیر حسن نیت وهمدردی‌افراد همه‌جاهویداست . ازاین‌پس‌قهرمانان اوهمه‌مظهر شقاوت‌و بهره‌کشی بیرحمانه ، یا قربانیان فریب وخیانت و محرومیت‌اند . آدم‌های خوش بین وخوش نیت پامال کسانی میگردندکه جز کسب ثروت و قدرت هدفی ندارند ؛ حرص و بیرحمی صاحبان‌قدرت هم‌هردم افزون‌تر وآشکارتر میشود .

دیکنس تنها در کتابهائی که پس از سپری شدن دورهٔ خوش بینی خود نوشته است ، به تحلیل عمقی مسائلی کـه زائیدهٔ ساختمان درونی اجتماع و روابط اجتماعی است می‌پردازد (**خانهٔ‌دلگیر، دوران‌سختی، دوریت کوچولو و داستان دوشهر**) .مثلادر **دوریت کوچولو** هرچند همان آدم‌های « بدذات » فراوانند ، ولی در وراء این تصویرهای کوچك و نازیبای انسانی ، نویسنده مصائب وزشتی های عمقی و وسیعی را می‌نمایند ــ مصائب و زشتی‌هائیکه سایهٔ دیوار مارشال سی فقر زده ، رکود دلگیر ادارهٔ سیر کوم‌لاکوشن ، خود پرستی وخیانت ودل‌مردگی

و تباهی اجتماعات اعیانی و تیرگی هراس انگیز فلسفه‌های مذهبی میسز کلنام ، حاکی از وجودآنهاست . (۶) در کتاب **دوران سختی** دیکنس با طنز بیرحمانهٔ خود بر زیربنا و رو بنای نظام موجود می‌تازد . تکامل اقتصادی در قرن نوزدهم پدیده های ایدئولوژیك فراوانی کـه مکمل **Laissez faire** (تجارت و اقتصاد آزاد) و مذهب پروتستان بود، بوجود آورد آئین اوانجلیك **Evangelic** وتئوری‌های‌مکتب اقتصادی‌منچستر، کـه نفع پرستی و انفراد اقتصادی را تبلیغ میکردند و بی عدالتی های اقتصادی و اجتماعی را تبرئه میساختند ، ازآنجمله بودند .اوانجلیك‌ها فقر را نشانهٔ بی ایمانی و سهل انـگاری در خـدا پرستی و زائیدهٔ « تنبلی » و « بد اقبالی » می‌دانستند . دیکنس از همان ابتدای کار به انتقاد تمسخر آمیز این آئین و مبلغان آن پرداخت (بوسیلهٔ مستر استی گنز در **اوراق پیك ویك**) . ولی ، حملهٔ او به تئوریسین های مکتب اقتصادی منچستر ، در کتاب **دوران سختی** ، از انتقادات غیر مستقیم و جسته گریخته پیشین صریح‌تر و دامنه دار تر بود . در این کتاب هدف تیر های زهرآلود طنز دیکنس مستر باوندرلای است کـه علت فقر را اینگونه «توضیح» میدهد : فقط‌آدم‌های تنبل وناقص‌الخلقه‌بی‌پول‌هستند، پر کاری و فعالیت اقتصادی همیشه به‌ثروت و فراغت منتهی می گردد . بنابرین تنها ماجراجویان وکاهلان و مفتخوران به‌انتقاد از وضع موجود می‌پردازند که متوقعند به‌طعام دعوت‌شوند و« با قاشق طلا سوپ لاك‌پشت وخر گوش میل کنند .»

همچنانکه اشاره رفت ،دررمانهائی که دیکنس در دورهٔخوش‌بینی خود نوشت ، کوشید تا مسئلهٔ فقر و بی‌عدالتی‌هـای اجتماعی را بکمك

فورمول‌های اخلاقی و مذهبی حل کند . اما تجربیات عینی زندگی آموخت که دراجتماعی که فقر پدیدهٔ مسلم طبقاتی است ، احتیاج‌مادی عمده‌ترین انگیزهٔ فعالیت وتعیین کنندهٔ ارزش‌های اجتماعی خواهدبود . وی آموخت که دراجتماع همزمان او خانواده یك کانون اقتصادی است — بیشتر ازدواج ها پس از حسابگری های مالی عملی میشود ، پیوند های خانوادگی‌در نتیجهٔ مشکلات‌مادی‌سست و پاره میگردد ، کودکان‌همچون بار توان فرسائی بردوش خانواده سنگینی میکنند ، و مختصر اینکه ، خانواده را عوامل اقتصادی بوجود میآورد و نابود میکند . بالنتیجه ، هرگاه دیکنس به‌تصویر اختلافات‌خانوادگی، بیرحمی والدین‌و گسستن رشته هائی که افراد خانواده را بهم میبندد می پردازد ، همیشه نقش انگیزه‌های اقتصادی را در نظر میگیرد . در قسمتی از **دوران سختی،** دیکنس حالت دردناك مرد تهی دستی را که‌از زن دائم‌الخمر و آزار دهندهٔ خود متنفر است ولی تنگدستی مانع از طلاق دادن اوست ، بنحو گویاومؤثری‌مجسم‌میکند . استفن، مرد سیاه روز، نزدارباب خود میرود تا در بارهٔ زندگی‌نحس خوداز اوچاره‌جوئی کند . خانمی اشراف‌منش، میسز اسپارزید ، که بملاقات ارباب استفن آمده است ، پس از شنیدن شکوه‌های استفن میگوید :

« آقا ، من میترسم که او قصدش این باشد که‌بی‌مزاحم بماندتا بتواند بازنی که مورد نظرش‌هست ازدواج کند .» میسزاسپارزیت‌عقیدهٔ خود را با لحن مخصوصی که حاکی‌از شدت انزجار او از فساد اخلاق مردم بود ابراز کرد .

(استفن درپاسخ میگوید :)

« همینطوره . سرکار خانم حقیقت را گفتن . منم خودم میخواستم همین را بگم . تو روزنومه خوندم که بزرگونا ـ خدا همه‌شون راحفظ کنه ! من بد اونا رو نمیخوام ! ـ کاری به بدوخوب همدیگه ندارن و آنقدر ها بهم دیگه طناب پیچ نشدن ، هروقت بخوان میتونن خودشون را از ازدواج ناجورشان خلاص کنن و با همونهائی که دلشون میخواد عروسی بکنن . وقتیکه اوقاتشان از همدیگه تلخه ، میتونن چن وقتی سوا زندگی بکنن . ما فقیر بیچارا فقط یك اطاق‌داریم و نمیتونیم سوا بشیم . وقتیکه اینم دردشون را دوا نکنه ، پول نقد ومال دارن ومیتونن بهم بگن « این واسهٔ تووواین واسهٔ من » وراه خودشان را بگیرن‌وبرن. ما نمی‌تونیم . »

آگاهی دیکنس از تأثیر شرایط اقتصادی در روحیهٔ آدمی ، بداو امکان داد که شخصیت های اشراف زاده و ثروتمند داستانهای خود را بصورت کسانی تصویرکند که احساسات انسانی شان پامال تن‌پروری ها وعیاشی‌ها و خودپسندی هایشان گردیده است . در **داوید کوپرفیلد ،** افرادی مانند استیرفورث که‌به طبقات ممتاز بستگی دارند ، مردم عادی وزحمتکش را حیوانات بی‌حسی میدانندکه« مثل پوست کلفتشان»صدمه‌ای نمی بینند و معنی یك رنج « واقعی » را نمیتوانند بفهمند . میسز استیر فورث وروزا دارتل نازك نارنجی ، باور نتوانندکرد که رنجهای روحی یا جسمی « این نوع مردم» را باپول نشود جبران کرد . در مقابل ،دیکنس کسانی را که‌نمایندهٔ طبقات پائین اجتماع‌هستند ،مانند خانوادهٔپگوتی، باهمدردی بشر دوستانه‌ای تصویر میکند .

همدردی دیکنس با مردم عادی و محروم هرچند خالی‌ازهرگونه

درك یا هدف سیاسی و اجتماعی معینی است ، ولی بسیار عمیق وانسانی است . تیپ‌هائی که وی به‌منظور تجسم زندگی طبقات پائین می‌آفریند، بااینکه در بسیاری‌موارد حالت کاریکاتوری دارند ، یك دنیا حقیقت در بارهٔ زندگی این طبقات هویدا میسازند . او زندگی مردم را در اعماق اجتماع از لحاظ تصویر حوادث غیر عادی و ماجراجویانه که‌معمولا در محلات فقیر نشین اتفاق میافتد ، یا بخاطر فراهم‌آوردن وسائل سر گرمی طبقات بالا ، مایهٔ رمانهای خود قرار نمیدهد . (همچنانکه گی Gay در **اپرای گدایان** این کار را میکند) .شخصیت های‌محروم داستانهای دیکنس جای‌خاصی‌دراجتماع‌وتاریخ دارند و از حق زیستن و بیان‌دردها، شادی‌ها و رؤیاهای خویش بهره‌ورند . معهذا ، از آنجا که دیکنس به قشر پائینی طبقهٔ متوسط وابسته‌است ، زندگی طبقهٔ سوم را از نظر این قشراجتماعی مینگرد . همینست که همدردی او بامطرودان‌اجتماع‌بیشتر جنبهٔ احساساتی (سانتیمانتالیسم) دارد .

اصولا،دیکنس علیرغم‌تحولات فکری‌خود همیشه یك«رفورمیست» و اصلاح طلب باقی ماند و هیچگاه انقلاب را بعنوان درمان مصائب و بی‌عدالتی‌های‌اجتماعی نپذیرفت. وی ازخونریزی بیزار بود وازبوی‌خون خیابانهای پاریس در دوران انقلاب کبیر فرانسه ، که حتی در انگلستان هم به‌مشام میرسید ، وحشت داشت .

در **داستان دوشهر** برای اینکه نشان دهد که‌انقلاب تشنهٔ خون است وهنگامیکه گیوتین گرسنه طعمه میخواهد میان سر اشراف زاده وجمهوریخواه وگناهکار وبی گناه تفاوتی قائل نمیگردد ، کسانی را که دلبستگی‌و همدردی ما راجلب میکنند (طبیبی که هیجده سال‌درباستیل

زندانی اشراف بوده است ، دختر او و شوهرش که از اشراف زادگان پیشین فرانسه است ولی به امتیازات طبقاتی و ثروت موروثی خود پشت پازده است) از انگلستان به‌پاریس خونین میکشاند و تا پای گیوتین‌می برد. بااینهمه دیکنس‌درین کتاب بیرحمی‌ها ، شقاوت‌ها، خونخواری‌ها، وبی‌عدالتی‌هائی را که توأم باانقلاب کبیر فرانسه بود محکوم میکندبی آنکه انقلاب را یکسره محکوم کرده باشد . وی بروشنی تصویر میکند که در نتیجهٔ فشار وخفقان عمومی وفقروگرسنگی و نارضایتی حاصله‌از حکومت فئودال‌ها « کـه فقط برای شکار و تفریح » سری باملاك خود میزدند ، انقلاب اجتناب ناپذیر بوده است ونشان میدهدکه‌انقلاب‌فرانسه چیزی جز انفجار ناگهانی رنجهای متراکم مردم نبوده است . اوهرگز علل اصلی طغیان مردم را باعارضه‌های آن (خونریزی وبیعدالتی وماتند اینها) اشتباه نمیکند وباهمهٔ‌حملاتی که به «وحشیگریها» میکند،انقلاب را نتیجهٔ حس وحشیگری وخونخواری و حرص وآز «مترسك های ژنده پوش » نمیداند .

بینش رئالیستی چارلز دیکنس موجب شده است کـه وی از این حقیقت که تفاوت شخصیت وسرنوشت افراد محصول تفاوت موقعیت های اجتماعی آنانست ، بخوبی آگاه باشد و آنرا استادانه بنمایـاند . در **داستان دوشهر** ، وی زندگی سیدنی کارتون و دارنی را توصیف‌میکند که‌هم از لحاظ جسمی و هم ازلحاظ روحی با یکدیگر شباهت تام‌دارند ولی بواسطهٔ اختلاف موقعیت ها و نحوهٔ رشد اجتماعی ، هر یـك نقطه مقابل دیگری است . کارتون مرد ضعیف‌النفس و بیکارهٔ شراب خـواری بار میآید که در زندگی هیچگونه هدفی ندارد ، حال آنکه دارنی ،

که در شرائط اجتماعی متفاوتی نشو و نما کرده است ، از اعتمادبنفس و نیروی فعالیت برخوردار میگردد .

یکی از نقائص رئالیسم دیکنس ، که ژرژ اورول G. Orwell هم بدان اشاره کرده ، (۷) اینستکه وی توصیف **ظاهر** را بر وصف **سیر تکاملی** مقدم میدارد. تصویرهای زنده و با روحی که دیکنس درخاطرهٔ خواننده برجا میگذارد ، بیشتر جنبهٔ نقاشی ظواهر موجود را داراست ـ مانند نقاشی درون مغازه‌ها و رستورانها ، البسه ، قیافه ها و ازهمه‌بهتر مواد خوراکی. مثل اینکه همه چیز از دریچهٔ چشم مصرف کننده و در اوقات فراغت دیده شده است . بندرت نویسنده سیر **ایجاد کردن** و **بوجود آمدن** را مینمایاند . هرچیزی (حتی شخصیت های داستان) بعنوان یك موجود یا کالای **تکمیل‌شده** و **ساخته و پرداخته** بر انداز میگردد ، بی‌آنکه بستگی‌اش به مراحل تولیدی و کار خلاقه نموده شود . حتی آدم‌هائی که بکارهای تولیدی اشتغال دارند ، بیشتر بخاطر رسیدن به‌هدف‌هائی که خاص طبقهٔ متمکن ومصرف کننده است دست بکار میزنند . بگفتهٔ دیگر ، شخصیت‌های فعال و زحمتکش داستانها به آن سبب تن به پرکاری میدهند که‌بتوانند وسائل تأمین زندگانی مرفه و آسوده‌ای را فراهم آورند . همینست که خانوادهٔ پگوتی در کتاب **داوید کوپرفیلد** و نیکلا نیکل بای ، پس‌از یك دوران پرمشقت ، به «مراد» خود میرسند وصاحب‌خانه و زندگی راحت ومرفهی‌میگردند.

رئالیسم دیکنس نیز مانند رئالیسم بالزاك « تصوری » نامیده شده است . همچنانکه در موردبالزاك دیدیم ، علت اینست که این‌دو نویسنده چیزهائی راکه بچشم ساده میآید با چنان چیره‌دستی و حساسیتی بزرك میکنند و طوری حقایق اساسی را درقالب آدمهای عادی میریزند ، که

تصاویر آنان بیشتر جنبهٔ «مبالغه» و «کاریکاتور» پیدا میکند . علت دیگر اینستکه دیکنس در توصیف افراد بیش از حد باریك بین و موشکافی بخرج میدهد . حرکات وسکنات وعادات شگفت کارگرانی که او توصیف میکند گاه آنقدر منحصر بفرد یا پیش پا افتاده است که خود کارگران هم از آنها بیخبرند . همین امر موجب « تصوری » نمودن شخصیت های اوگردیده است .

درآغاز متذکرشدیم که دیکنس دربعضیازآثارخود بمنظورتعدیل بیعدالتیهای اجتماعی راه حل های اخلاقی و مذهبی بمیان میکشد ، «تغییر باطن» رابرتغییر سیستماجتماعی رجحانمینهد و «خیراتومبرات» و «فلسفهبافی های شب عید میلاد مسیح» را دوای همهٔ درد ها میپندارد . ولی نبوغ هنری چارلز دیکنس در «موعظه»های اونهفته نیست . عظمت وی بعنوان یك نویسندهٔ رئالیست ناشی از توانائی او درتصویرعواقب ضد انسانی ومصیبتآور صنایع تجارتی ، تسخیر اذهان و افکار بوسیلهٔ پول ، سلطهٔ قوانین خرید و فروش و سخن کوتاه ، در تجسم سرخوردگی ها و حقارت ها و نامرادیهائی است که سیستم اقتصادی و اجتماعی معاصراو پدیدارکرده بود .

۳ـ تولستوی[1]

شیوهٔ داستان نویسی تولستوی و نظریهٔ او دربارهٔ هنر «حقیقی»، بهمراه نوساناتی که درتکامل جهان بینی او روی داده هردم تغییر یافته است. برخلاف بالزاك، که رئالیسم را یگانه شیوهٔ ارزنده میدانست، تولستوی برای بیان افکار وواقعیت‌ها سبك‌های گوناگون وحتی‌متناقض بکار بسته است، گواینکه عظمت‌هنری خود را به‌رئالیسم مرهون‌است.

---

۱ ـ کنت‌لئوتولستوی **Countleo Tolstoy** بسال ۱۸۲۸ در یك‌خانوادهٔ اشرافی‌روسیه بدنیا آمد. هنوزسه‌ساله نشده‌بود که مادر خودرا از دست دادوپدرش هنگامیکه اونه‌ساله بود درگذشت. وی‌در ۱۸٤٤ به‌دانشگاه‌کازان داخل گردیدو بفراگرفتن زبانهای شرقی وعلم حقوق پرداخت. ولی سه‌سال بعدبدون اخذدیپلم ترك تحصیل گفت. تولستوی که از آغاز عمر به‌بیدادگریها وشقاوتهای‌طبقهٔ خودپی برده‌بود، در۱۸٤۹ دراملاك خودمستقر گردید وکوشید تابلکه‌بحال رعایای خود مفید واقع شود، ولی‌بزودی دریافت که‌همت ناشیانهٔ اودوای‌آنهمه درد نتوانده‌بود. هرچه‌تضادهای طبقاتی درچشم اوآشکارتر می‌گردید عطشی که برای توجیه‌عقلائی واخلاقی‌آنها داشت افزون‌تر ودردناکتر میگشت. همین امر موجب شدکه بتدریج خود را از هوسرانی‌ها وعیش ونوش‌هائی که‌برای اوفراهم بود بدور کشد. زندگی توخالی ومریض کنندهٔ مجامع اشرافی مسکورا پشت‌سر گذاردوبهمراه‌ارتش بقفقاز رود. درسال۱۸۵۲ تولستوی نخستین داستان‌خود بنام **کودکی را** برای‌نکراسوف **Nekrosov** فرستاد، انتشار موفقیت‌آمیز این کتاب وی‌را به‌نوشتن ترغیب‌کرد. پس‌ازآنکه درجنك شرکت‌جست ارتش راترك گفت وبه‌مجامع ادبی‌مسکو وپترزبورك‌پیوست. سفرهائی که به‌اروپای غربی کرد موجب‌نفرت اوازتمدن‌مغرب‌زمین گردید. در۱۸٦۲ مجله‌ای منتشر کرد که درآن به‌تبلیغ‌این‌عقیده‌پرداخت که‌روشنفکران‌شایستگی ندارند که‌دانش‌را به‌دهقانان بیاموزند، بلکه‌بایستی‌آنراازایشان فراگیرند. ازدواج‌او در۱۸٦۲ وزندگی مرفهی که‌داشت کم‌کم باعث‌شد که‌طوفان های‌روحی اودامنه‌دارتر گرددورنج‌اوازاینکه نمی‌دانست چگونه خودرادربرابر

←

وی در ابتدای حیات نویسندگی ، زندگی را بوسیلهٔ یک نوع رئالیسم پرشرح وبسط وصف میکرد . اما در داستانهائی که درحدود سال ۱۸۶۰ نوشت ، فلسفه واخلاقیات را برتوصیف‌های موشکافانه مقدم داشت وناتورالیسم‌رمانتیک‌راجایگزین‌رئالیسم‌ساخت. بیشتر این داستانها مانند **دوتن سوارکار، سه‌درگذشت، شادمانی خانواده، داستان یک‌اسب** وغیره ، دارای یک «تم» مشترک است : بیهودگی تمدن و کمتری انسان خودآگاه متمدن ازآدم بدوی نیم‌وحشی. داستان **دوتن سوارکار** وصف حال پدر وپسری است که یکی مظهر بشر ابتدائی وبه‌اصطلاح «طبیعی» و دیگری‌نمایندهٔ‌انسان‌اجتماعی وتاریخی است .پدر که‌زندگی‌ناهشیارانه وساده لوحانه‌ای دارد ، صرفاً بواسطه شعور غریزی و ناپختهٔ خود ، پاک وشریف ومظهر نجابت فطری بشر است و کارهای ناشایسته‌ای هم که از او سر میزند ناشی از سادگی است . حال آنکه‌پسر که‌از اعتماد بنفس برخوردار است ودرانجام هرکارشعور اجتماعی خود را بمدد میگیرد ، صرفاً بخاطر اینکه‌وجودش مبین تکامل تاریخی واجتماعی انسان است ، بوسیلهٔ تولستوی محکوم گردیده است .

گذشته از این ، تولستوی در نوشته های اولیهٔ خود روش تجزیه وتحلیل فعل‌وانفعالات ناهشیارانه ونیمه هشیارانهٔ ضمیر آدمی‌رابکارمیبرد

وجدان‌تبرئه کند، افزایش یافت.شاهکارخود، **جنگ وصلح** و **آناکارنینا** راتولستوی قبل‌از اینکه طوفانهای درونی یکباره اورا به‌صومعه‌ها پرتاب کندوموجب‌اشتغال او به مسائل کاملا مذهبی‌واخلاقی گردد، نوشت. در ۱۸۸۰ دست به‌نگارش **اعتراف** زد. دراین کتاب تولستوی برگشت‌خودرا ازمذهب ارتودوکس اعلام‌داشت ومذهب تازهٔ خودرا تبلیغ کرد، که‌عشق‌به‌مسیح واعتقاد به‌رستگاری بشربدون تسلط کلیسا اساس‌آن بود. همین‌امر موجب گردید که کلیسای ارتودوکس اورا تکفیر کند. در سالهای‌آخر عمر تولستوی چنان دستخوش آلام وتشنجات روحی بود که یکباره دست از خانه وزندگی شست ودر کنج صومعه‌ها پناه‌گرفت . تنهامرگ توانست دریای متلاطم روح‌اورا سکون‌وآرامش بخشد (۱۹۱۰) .

(این روش را بعداً به‌کنار گذاشت .) معهذا ، هنر این دورهٔ وی ناشی از خود بخود آشکار شدن ضمیر باطن ، چنانکه در هنر نو متجلی است نیست ، بلکه‌در واقع تسخیر دنیای ناخود آگاهی بوسیله درك محتویات اجتماعی آنست .(۸)

یکی از مسائل عمده‌ای که اشخاص داستانهای تولستوی را آزار میدهد ، تضاد دردناکی است که میان آرزو و واقعیت ، یامیان استعداد افراد وامکانات اجتماعی وجود دارد. این مسأله‌درا کثر رمانهای‌معاصر نیز مطرح است ، ولی تفاوت‌اساسی مابین هنر تولستوی ونویسندگان امروزی مغرب زمین اینست که در داستانهای تولستوی نومیدی ها و زدگی‌های حاصله از این تضاد همیشه جنبهٔ منفی ندارد . وی شکست های روحی و سرخوردگی‌قهرمانان خودرا وسیلهٔ این قرار میدهد که پندارهای‌باطل، اعتقادات نادرست ، و کم‌عمقی ایشان را در شناخت واقعیت آفتابی کند. با انجام این کار ، نشان میدهد که واقعیت از کوتاه‌بینی‌ها وتنك ذهنی های اشخاص وسیع‌تر و عمیق تر و غنی تر است . همچنین ، تولستوی از نومیدی ها و دلزدگی‌های قهرمانان خود بمنظور دگرگونی ثمر بخش شخصیت‌آنان استفاده میکند . اولنین ، یکی از اشخاص‌داستان **قزاق‌ها** که خیالات واهی‌دربارهٔ قفقاز دارد ، پس‌ازمشاهدهٔ غنا و سلامت‌زندگی روستائیان قفقاز متوجه میشود که تصورات قبلی وی جنبهٔ وهمی داشته و بنابرین خود را مغبون و سرخورده می‌یابد . اما این سرخوردگی بعوض اینکه او را دلمرده وفلج سازد ، موجب‌آبدیدگی روح و تکامل‌شخصیت وی میگردد .درحقیقت ، آنچه درآفریدگان تولستوی دم‌زندگی‌میدمد، همین تضاد ثمربخش است که مابین نفسانیات وحیات اجتماعی همواره‌در

کار است . بسیاری از قهرمانان تولستوی مانند لوین ونخلیودوف تقلا میکنند که ناسازگاری میان افکار وراه ورسم زندگی خودرا براندازند. این کشش و کوشش ، دو دلی‌ها و از پا نشستن‌ها تصورات باطل فراوانی بوجود میآورد ، ولی هیچیك از اینها به‌سرنوشت مبتذل و واژگونه‌ای که در انتظار اشخاص داستانهای نویسندگان ناتورالیست است ، منتهی نمیگردد . (۹)

درچشم هنرمند واقع‌بین بحرانهای روحی و دگرگونیهای فکری پردامنه‌ای که گاه زندگی ها را زیر و رو میکند ، و همچنین نتایج و تجلیات فلسفی این بحرانها ودگرگونیها ، زائیدهٔ زندگی مادی بمفهوم وسیع آنست . خوش‌بینی وبدبینی ، سرزندگی ودلمردگی ، بیزاری از زندگی وکشش‌بسوی‌نیستی ، زنده بودن وبمرك اندیشیدن واصولا اندیشهٔ مرگ وزندگی ، آثار تصعید شدهٔ وضع زندگی افراد است که‌ازصورت عینی ومادی‌ومجسم بحالت‌روحی و معنوی وفکری‌درآمده است ،واصالت آنها فقط درآنستکه نوعی از زندگی را منعکس میکنند وگرنه قابل تعمیم به‌حیات وبشریت نیستند . تولستوی‌که ازاین حقیقت ، یعنی‌تصعید مشکلات عینی ومادی بصورت مسائل معنوی‌وروانی ، بخوبی‌آگاه است، با استادی تمام در **جنك وصلح** نشان میدهد که پی‌یر تا وقتیکه زندگی مرفه وآسوده‌ای دارد با نظر فیلسوفانه به مشکلات حیات نمینگردواصولا بمسائل هستی ونیستی واینکه « این‌آمدن و رفتنم از بهرچه بود» نمی اندیشید . اما همینکه این زندگی آسوده و بی‌دغدغه ازهم میپاشدو هم دوست وهم زنش باوخیانت میکنندویکباره خودرا تنها ودرمانده میبیند وطعم تلخ بدبختی را برای اولین بار میچشد وآشفته حال و دیوانه وار

از مسکو به پترزبورگ میگریزد، در راه درین اندیشه فرو میرود که « بد چیست ؟ خوب چیست ؟ چه چیز را باید دوست داشت و ازچه باید متنفر بود ؟مقصود اززندگانی چیست ومن چیستم ؟ زندگی چیست ؟مرگ چیست ؟ چه نیروئی تمام اینها را اداره میکند ؟ . . . . » و چون خود را با زن دوره‌گرد ژنده پوشی روبرو میبیند باخود میگوید « مگرچیزی درجهان یافت میشود که بتواند اندکی از گرفتاری او و من درچنگال شرارت ومرگ بکاهد ـ مرگی که بهمه چیز پایان میدهد وامروزیافردا باید بیاید ـ در هرحال فاصلهٔ مرگ از ما در قبال ابدیت لحظه‌ای بیش نیست . » گاه پی‌یر به‌این‌نتیجهٔفیلسوفانه میرسد که : « آری ، چون‌مردی همه چیز را درك میکنی یا دیگر از پرسش خود داری خواهی کرد . اما مردن هم وحشتناك است . » وسرانجام همچنانکه در تلاش یافتن داروئی برای تسکین آشفتگی روح خویشتن است ، به‌خداوند ایمان پیدامیکند وبه فرقه‌ای که خداپرستی ونیکوکاری را تبلیغ مینمایدمیپیوندد .

باهمهٔ اینها ، تولستوی در بسیاری موارد واقعیت را باملاك‌های موهوم و خیالی میسنجد . وی غالباً واقعیت‌های ناخوش‌آیند اجتماعی را با « واقعیت طبیعی » که پرداختهٔ مخیلهٔ خود اوست ، مقابله‌میسازد. معذلك ، هرگاه واقعیت عینی بضرر پندار های او حکم دهد ، وی نیز مانند بالزاك‌نمیتواندآنرا انکار کند .درنمایشنامهٔ **روشنائی در تیرگی می تابد** ، مشاهده میکنیم که نقشه‌های‌ایده‌آلیستی که برای بهبودوضع دهقانان‌طرح گردیده است پس‌از اینکه باحقایق‌زندگی دهقانان‌سنجیده میشود ، همچون برف در خورشید آب میشود و فرو میریزد . نویسندهٔ نمایشنامه ناچار به‌اعتراف است که دهقان باکسانیکه در رنج‌های او

سهیم نیستند ، خواه ارباب‌ده وخواه « مصلح » قوم ، ضدیت آشتی ناپذیر دارد .

از نظر شخصیت‌سازی ، لئو تولستوی با اونوره دو بالزاك همگام و همدوش است . تولستوی اشخاص عادی و معمولی را « تیپیك » و نمونه نمیداند وهمیشه سرگذشت‌ها را برجنبه‌های اساسی زندگی‌بنیاد مینهد. بهمین سبب ، وی شخصیت‌هائی‌آفریده است که‌حتی بامقیاس رئالیست‌های سلف‌او (استاندال وبالزاك)عظیم وباصطلاح«غول‌آسا»مینمایاند. تولستوی، این‌حقیقت را که‌انگیزه‌های مشابه اجتماعی ممکنست درشرایط متفاوت پدیده‌های متفاوت در افراد ایجاد کند، هنگام آفریدن قهرمانان خود از نظر دور نمیدارد . مثلا درمورد توصیف افکار و اعمال و خصوصیات روحی ، ملاکان بزرگ را از خرده مالکان ، بازرگانان طبقهٔ متوسط را از تجار اعیان زاده ، روشنفکران اشراف منش را از روشنفکران‌طبقهٔ متوسط ، با دقت‌تمام تفکیك میسازد . همچنین ، قهرمانان خود را وادار میکند که همیشه پیوند نفسانیات خود را با اوضاع و احوال دنیای‌خارج و شرایط محیطی که درآن جای گرفته‌اند استوار نگهدارند. همینست که قهرمانان تولستوی ، بر خلاف آدم هائیکه نویسندگانی مانند جیمز جویس‌دریك«خلاءاجتماعی» بوجود میآورند ، دارای حیات‌واقعی و ابدی هستند .

تولستوی کسانی را که با ایشان سرِیاری ندارد ، یا تعمداً آنان‌را صاحب خصوصیات منفی و نا استوار مجسم کرده است ، به اصطلاح « لو میدهد » ؛ ولـی نحوهٔ این کار بـا روش داستایوسکی یکسان نیست . داستایوسکی‌آدم‌هائی را که‌مورد پسند خود نیافته است ، در موقعیت‌های

غیر عادی و ساختگی قرار میدهد تا بدینوسیله آنان را ضعیف و ناقابل بنمایاند وراه را برای محکومیتشان باز کند؛ تولستوی اینگونه‌شخصیت ها را وا میدارد با **حوادث واقعی** روبرو گردند تا ناتوانی خود را عیناً وعملا درك کنند. کارنین، که روش زندگی وجهان بینی اومورد پذیرش تولستوی نیست، در موقعیت‌های واقعی گوناگونی جای داده‌شده است که زندگی قراردادی‌ظاهراً استوار او را متزلزل میسازد. بالنتیجه، مسائل و مشکلات تازه‌ای که این موقعیت‌ها براو پیش میآورد، شخصیت سرسخت و انحراف ناپذیر وی را سست میگرداند. اما، کارنین که‌به تغییر شخصیت خود قادر نیست ونمیتواند زنجیرزندگی خشك وقراردادی را از پای احساسات خود باز کند، بیش از پیش در لاك سخت جمود و دلمردگی فرو میخزد.

کتاب عظیم و حماسه مانند **جنك وصلح** ازلحاظ تنوع و وفور قهرمانان با **کمدی‌انسانی** مقایسه شده است. عظمت این رمان بسته به این حقیقت است که گروه عظیم افراد، از روستائی تهیدست گرفته تا اشراف زادهٔ ثروتمند، همه درتطور حوادث جای خاص خود دارند و هر شخصیتی مظهر یکی از طبقات یا نمایندهٔ یك‌قشر طبقاتی است.

درپشت‌جبهه، آنجا که‌صلح‌وآرامش‌ظاهری حکمفرماست، جزئیات محافل اشرافی و زندگی اعیان و شاهزادگان بادرستی واستادی وظرافت تمام تصویر شده وهمچون فیلم تمامرنگی باعظمتی ازبرابر چشم خواننده میگذرد. این داستان تصویر جامع و زنده‌ای از اشرافیت شکاف خوردهٔ روسیهٔ قرن نوزدهم‌دربرابر ما مینهد: جمعی از اشراف هنوز زیرسرپوش عقاید کهنهٔ فئودالیستی زندگی میکنند؛ گروهی از نظام فئودالیستی

بیزارند ولی در شمار روشنفکران سرخورده‌ای هستند که بمردم اعتقاد ندارند؛ اما بعضی دارای افکار بشر دوستانه وترقیخواهانه هستند. دهقانان نیز گروه گروه باوقع بینی تصویر شده‌اند و دلبستگی ایشان به سرزمین خود و بیزاریشان ازمالك وارباب نمایانده‌گردیده‌است.

تولستوی دراین‌رمان‌عظیم روسیهٔ قرن نوزدهم را بحقیقت‌بحرکت درآورده است . دریکسو صف عظیم وپایان ناپذیر دهقانان قرار داردکه در میدان جنك از کوهها و جنگلهای میهن خود و از چند جریب زمین و گاو خود دفاع میکنند ودرسوی دیگر اجتماعات ظریف وپرزرق وبرق اشراف که فرزندان ناز پروردهٔ خود را بایك خروار توصیه نامه ولباس های گرانقیمت‌و کیسه‌های پول به‌جبهه‌میفرستندتا نیروئی را کهممکنست شکوه وجلال رخشندهٔکاخهای ایشان را کدر سازد درهم کوبندوحمایل و نشان بگیرندو به مقام‌آجودانی برسند وپس‌از مراجعت ازجبهه بعنوان «شخصیت تازه» و «سرگرمی تازه» بهمدعوین مجالس شب نشینی مسکو و پطرز بورك عرضه گردند .

جنك وصلح تاریخ زنده‌ایست . نه‌تنها از این لحاظ که آدم‌های داستان‌وحوادث ، واقعی‌ونمونه‌هستند، بلکه بیشتر بواسطهٔ اینکه‌شخصیت های بزرك چرخ حوادث را نمیگردانند و مردم سازندهٔ تاریخ‌اند . البته فلسفه‌ای که در قالب این رمان ریخته شده است نقش‌بندی حوادث عظیم تاریخی را ازحیطهٔ اقتدار آدمی دور میداندوآنرا به‌عوامل مافوق‌انسانی منسوب میکند . معهذا تولستوی بخوبی میداند که نشان پیروزی‌برسینهٔ تابین برازنده‌تر است تا برسینهٔفرماندهٔمغروری که برای چشیدن«هیجان» جنگ و گرفتن « صلیب سن ژرژ»به جبهه رفته است . قهرمانان‌فروتن

جنگ قهرمانان واقعی تولستوی هستند .

هستهٔ مرکزی هنر تولستوی مسأله‌ایست که اجتماع روسیهٔ قرن نوزدهم گردآن دور میزند ، وآن‌مسالهٔ دهقانان است . درآثارتولستوی روستائی محروم رنج کشیده همیشه حاضر است ؛ اگر هم شخصاً حضور ندارد سایهٔ او برذهن شخصیت های داستان گسترده است . بطور کلی ، تولستوی بیشتر به زندگی روستائیان بعد از ۱۸۶۱ (سال‌الغاء بردگی) میپردازد . او تغییرات شگرفی را که «آزادی» در نحوهٔ زندگی و طرز تفکر دهقانان ایجادکرد بدرستی تصویر میکند ونشان میدهد که چگونه مرد دهی در شهرها با نابسامانی و دلهره های تازه روبرو گردید . وی خصوصیات فکری دهقانان روسی را،که‌براثر حس سرکشی ناپخته‌وکینهٔ مبهم‌وغریزی خود قادر به مبارزهٔ دسته جمعی و متشکل نبودند و غالباً چاره را در « درویش مسلکی» و «مقاومت‌منفی» و کنارگیری از دنیا و سیاست میجستند ، استادانه وصف‌میکند .

همان تضادی که‌بینش هنری ودیدسیاسی‌بالزاک‌را در برگرفته بود، روح لئو تولستوی را نیز در تلاطم و اضطراب دائمی نگهداشته بود . او از یکطرف ، بهره‌کشی انسان از انسان ، حق کشی و فشار دولت ، و استبداد کلیسارا مردودمیداند واز طرف دیگر ، نظریهٔ « اصلاح فردی » و «رستگاری مذهبی» و « عدم مقاومت در برابر زور وناحق » را ترویج میکند ؛ بسیاری از مسائل حیاتی اجتماعی را با واقع بینی کم مانندی مطرح میسازد ، ولی آنها را بکمك فورمولهای موهوم ماوراءالطبیعه‌ای حل میکند . اولیانوف Ulyanov ریشهٔ جهان بینی متناقض تولستوی را در شرایط متناقض مبارزهٔ دهقانان روسیه مییابد :

« زندگی گذشته به دهقانان آموخته بود که از ملاکان و عمال دولت بیزار باشند ، ولی به ایشان نیاموخته بود ، و نمی توانست بیاموزد ، که پاسخ اینهمه مس...ا کجا بیابند . . . . در مبارزه با دستگاه تزاری ، اکثریت طبقهٔ دهقان ندبه کرد و گریست ، دست بدامن اخلاقیات زد ودر عالم رویا فرو رفت ، عرضحال نوشت و «واسطه» فرستاد ـ درست مثل لئو تولستوی ! . . . عقاید تولستوی مبین ضعف ها و کوتاه آمدن های قیام دهقانی ما ، نمایندهٔ سستی های نظام پدر شاهی روستا ، منعکس کنندهٔ جبن محافظه کارانهٔ « موژیك صرفه‌جو» بود . » (۱۰)

بااینکه رئالیسم تولستوی به « موعظه » و فلسفه بافی آلوده شده است ، عظمت او ازجنبهٔ هنرمند بودن کاهش پذیر نیست . بینش هنری تولستوی در نمایش داهیانهٔ واقعیت ها و نقشبندی درست مسائل اساسی متجلی است . اگر وی مسائل عینی را از طریق موهوم ونادرست حل و فصل میکند ، بهیچوجه مقام خود را بعنوان نویسندهٔ بزرگ رئالیست از دست نمیدهد .

مآخذ فصل سوم

۱ ـ ا . هاوزر، **تاریخ اجتماعی هنر**، ص۷۵۵ جلد دوم (چاپ لندن)
۲ ـ ای. دارگان، **مطالعاتی دررئالیسم بالزاك**، ص۱۰ (چاپ امریکا)
۳ ـ ژرژلوکاش ، ص ٤۱ کتاب (مذکور)
۴ ـ و. گریب ، **بالزاك**، ص ٤۸ (چاپ امریکا)
۵ ـ نقل شده در کتاب رالف فاکس ص ۷۸ (مذکور)
۶ ـ ت. ا. جاکسون، **چارلزدیکنس**، ص ۱۲۹ (چاپ لندن)
۷ ـ ج. اورول، **دیکنس، دالی ودیگران**، ص٤۸ـ٤۷ (چاپ لندن)
۸ ـ د. میرسکی، **تاریخ ادبیات روسیه**، ص ۲۵۷ (چاپ امریکا)
۹ ـ لوکاش ،کتاب مذکور ص ۱۷۹ ـ ۱۷۸
۱۰ ـ ولادیمیر اولیانوف ، **تولستوی وعصر او**، ص۸ـ۷ (چاپ امریکا)

بخش دوم

ضد رئالیسم

«آنان که بیدارند دنیای مشترکی
دارند، ولی آنکس که درخواب است
دنیای کوچکی خاص خود دارد.»
هراکلید

فصل اول

افسون رمانتیسم

«ما نسل بدبختی هستیم. بهمین‌سبب‌از بیچارگی ناچاریم بکمك دروغهای‌هنر، خویشتن را از واقعیت های زندگی بدور داریم.»
ژرژساند

همچنانکه در مقدمه اشاره رفت رمانتیسم از لحاظی تبیین هنری تقلای کسانی بودکه جهدداشتند از ناملایمات و دشواری های دنیای صنعتی به‌جهانی‌موهوم‌وخیال‌انگیزپناه‌برند که‌ماوراء و مافوق هرج ومرج اجتماع فرد پرور و پول پرست آن زمان‌باشد . این جنبش ادبی‌اعتراضی هنرمندانه بود که جنبهٔ درون بینی داشت و با نومیدی و وهم وباطل سرشته شده بود . آلفرد دوموسه **Alfred de Musset** دربیان حال هنرمندان‌هم‌عصر خودمطالبی نوشته است‌که بزعم‌ما این جنبهٔ رمانتیسم را روشن میکند :

«ودرمیان جمع‌دودستگی افتاد: دریك‌سو گشاده‌دلان وبلند پروازان رنج‌کشیده گرد آمدندکه در طلب وارستگی و وسعت خاطر ، سرفرو افکندندواشك بدامن ریختند؛اینان خویشتن رادرجامهٔ رویاهای

بیمارانهٔ خود فرو پیچیدند وهمچون خس‌وخاشاك بر
پهنهٔ دریای تلخی‌واندوه پراکنده‌شدند. ودرسوی
دیگر اهل‌دنیا برپای ایستادند که باهمهٔ خوشگذرانی
هاخشك وسرسخت بودند وبهیچ‌چیز جز بەشمردن
اندوختهٔ خود دلبستگی نداشتند. ازیکسو هق هق
گریه‌وازسوی‌دیگر قهقههٔ خنده‌بگوش می‌آمد ، که
یکی ازجان برمیخواست ودیگری ازتن .» (۱)

خلاصه‌اینکه، رمانتیسم‌ازلحاظی اعتراض روشنفکران‌طبقهٔ‌متوسط علیه نظام اجتماعی وارزش‌های آن طبقه بود .[۱]

روشنفکر طبقهٔ متوسط بسبب ساختمان فکری و افق دید خاص خود ، قادر نیست که درمبارزه‌های هنری یااجتماعی پا از حدودفکری طبقهٔ خویش فراتر نهد. موهوم پسندی و کوتاه بینی وتزلزل وخودپرستی که خصیصهٔ عمدهٔ طبقه اوست ، همواره در ذهن وی باقی می‌ماند و افق اندیشهٔ او را محدود و درعین حال وهم آلود میسازد ، ولو اینکه برضد ارزش‌های این‌طبقه قیام کند (البته، مادام که‌در این‌قیام میکوشد منحصراً برخود ویا بر «یاران روشنفکر» خودتکیه زند . بگفته دیگر، مادام‌که منبع الهام اوکمو بیش درطبقهٔ خود او قرار گرفته باشد.) همینست که «قیام رمانتیك» با درون بینی و تزلزل خاطر توأم است و از انزوا آغاز میشود ، در نومیدی ادامه مییابد وبامرك پایان میگیرد .

بعضی تحولات رمانتیك درشعر نو فارسی مثال زنده‌ایست .

شیوع رمانتیسم سیاه، رمانتیسمی که جز تیرگی هراس و نومیدی و مرك رنگ دیگری ندارد ، در شعر نو فارسی ازلحاظی بستگی بـه محرومیت ها و شکست‌هائی دارد که طبقهٔ متوسط ایران از سالها پیش

۱ ـ این اصل‌شامل‌رمانتیسم آلمانی که‌درشرایط دیگری نشوونما کرد نمی‌شود.

-باینطرف متحمل گردیده‌است، واز لحاظی زائیدهٔ ناکامی‌هاوتلخی‌هائیست که در این دوران گریبانگیر شاعران بـی کس خویشتن بین گردیده است . فریدون توللی که خطاب به‌هنرمند می گوید « برو ای‌مرد ! برو! چون سگ آواره بمیر . . . » در حقیقت حـالت درد انگیز هنرمندی رابیان‌میکند که اجتماع قدر او را نشناخته وخود او هم نتوانسته‌آیندهٔ بهتری را ببیند وگزیری ندارد مگراینکه بزاری بگوید :

« ناشناس از همه یکدشتی‌ودر ملك‌وجود
کی‌ز بان‌تو ندانست وروانت نشناخت
سنگ‌ره بودی‌وجز نفرت خلقت‌نگرفت
چنگ‌غم‌بودی‌وجز پنجهٔ‌مرگت‌ننواخت»

حرمان ها و آرزوهائی کـه نمایندگان مکتب رمانتیسم سیاه ، توللی و نادرپور ، در شعر خود بیان میکنند چه ازلحاظ کیفیت و چه از لحاظ نحوهٔ توصیف ، در دائرهٔ نوسانات اجتماعی و تحولات فکری طبقهٔ متوسط میهن ما قرار میگیرد . منتهی ، رنجی که گویای آنند تنهارنج طبقاتی نیست بلکه رنج هنرمندی است که نه‌تنها دراجتماع‌هنر نشناس، بلکه درمیان طبقهٔ خود هم نتوانسته است جای برازندهٔ خودرا باز کند (هرچندکه‌نومیدی‌آنان‌خودیك‌پدیدهٔ‌طبقاتی‌است.)[1]

۱ ـ تحلیل ریشه‌های اجتماعی رمانتیسم رانمی‌توان یکباره بصورت‌اصول کلی‌وتعمیم پذیر درآورد. به‌تناسب‌شرایطواوضاع واحوال‌متفاوتی‌که دراجتماعات واعصار مختلف وجود دارد، این‌اصول‌کلی تعدیل می‌یابد. کافی نیست که رمانتیسم را پدیدهٔ هنری‌طبقهٔ‌متوسط بدانیم؛ بایستی‌دیدکه طبقهٔ‌متوسط درچه مرحله‌ای از مراحل تاریخی قرار دارد، روابطآن بادیگر طبقات چگونه‌است و تا چه‌حددر ادارهٔ اموراجتماع‌دست‌دارد. در انگلستان وفرانسه ، رمانتیسم زمانی شیوع‌یافت که طبقهٔ متوسط دستگاه حاکمه را تشکیل میداد ، حال آنکه رمانتیسم آلمانی سالها قبل‌از پیروزی طبقه متوسط ودر زیر فشار فئودالیسم و حکومت ارتجاعی رونق گرفت . منتقد شهیر ژرژ برندز G. Brandes یکی از علل عمده ظهور رمانتیسم آلمانی را اینگونه توضیح میدهد : «علت‌اساسی، تجدید حیات‌حکومت ارتجاعی بود که درفرانسه اقتدار کلیسیای کاتولیك وسلطنت بوربن‌ها را مستقر

بقیهٔ درذیل صفحهٔ بعد

اعتراض منفی ودرون بینانهٔ رمانتیك‌ها به‌نظام نو اجتماعی، بنحو اجتناب ناپذیری به اتخاذ روش هائی در مورد حیات و سیر اجتماعی منجر گردید که جنبهٔموهوم وغیر تاریخی داشت . بهمان نسبتی که‌صنایع جدید پیشرفت می کرد چهرهٔ زندگی تیره‌تر وکریه‌تر می‌شد ودرمقابل، رنك رخسارهٔ گذشته به‌چشم هنرمند رمانتیك هردم درخشانتر ودلپذیرتر می‌آمد . او که قادر نبود ضرورت تاریخی اجتماع صنعتی و تضادهای آنرا درك کند بگذشته ، به نظام قرون وسطی، روی آورد . (رمان‌های سروالتر اسکات **Sir Walter Scott** که‌قرون‌وسطی‌را دوباره زنده‌میکند، نمونهٔ آنست .)

در دورانی که هرج و مرج اجتماعی ، ناهم‌آهنگی اقتصادی ، آشفتگی روح ، نابسامانی اندیشه وبیگانگی و حسرت و تنهائی برهمه چیز سایه گسترده است ، **گذشته** بهترین وسیلهٔ **گریز** از غم امروز و

بقیه ازصفحهٔ قبل

گردانید ودرآلمان‌به‌استبداد نفرت‌انگیزی‌منجر گشت‌که بهمان شدت کاتولیسم فرانسه، بازار زهدوریارا رواج‌داد، جوانان رابزندان‌افکند و بهترین‌نویسندگان عصر را آوارهٔ غربت ساخت .» (۲) نکتهٔ دیگر اینکه رمانتیسم آلمانی‌برخلاف رمانتیسم فرانسوی وانگلیسی، که تاحدی از الهامات آزادیخواهانه برخوردار بود ، جنبه‌ارتجاعی داشت . چنانکه میدانیم گوته و شیلر ، که درابتدا تمایلات آزادیخواهانه داشتند، سرانجام خویشتن را درشمار دشمنان انقلاب‌کبیرفرانسه درآوردند . این تحول‌ارتجاعی بدرستی باروش ارتجاعی طبقه متوسط آلمان، در اوائل قرن نوزدهم ، مطابقت میکند که‌بااستبداد از در سازش‌درآمد و به‌نهضت تجدد افکار (**Enlightenment**) که نیرو دهندهٔ جنبش طبقه‌متوسط انگلستان و فرانسه بود پشت‌پازد .

همچنین نباید فراموش کرد که هنگامیکه اشرافیت رو بانحطاط است بعضی از هنرمندان اشراف زاده، که زوال شکوه و اقتدار طبقه خود را نزدیك می‌بینند، رمانتیسم‌را بهترین وسیلهٔ‌بیان حسرت‌واندوه خود می‌یابند . شاتوبریان که ازپیش‌تازان‌رمانتیسم فرانسه محسوب میشود، بهترین مثال‌این گروه‌«رمانتیك های اشراف‌منش» است .

فرداست . پس هنرمند به دنیای گذشته پناه برد ، آنرا جایگاه عملی شدن آرزوهای بر نیامدهٔ خودقرارداد، همگی رنجهاودلهره های زمان موجود را از آن تاراند و بدینوسیله تضاد میان آرزو و واقعیت را از میان برداشت و در آن دنیای افسانه ای « دمی به آسودگی غنود . » والپول Walpole ، نویسندهٔ انگلیسی ، «فواید» پناه بردن به زمان گذشته را باصداقت تمام اینگونه شرح میدهد :

> « می دانید ، سرزمین های دور همیشه چشم انداز من بوده است ؛ و ازآنجا که هنوز بقدر کفایت پیر نشده ام تا از سطحی بودن این چشم انداز شکوه نمایم، تصورمی کنم که هیچ فضیلتی برتر از آن نیست که آدمی آنچه را واقعیت های زندگی می نامند با رؤیاها معاوضه کند . قلعه های کهن ، تصویرهای قدیمی ، تاریخ ایام گذشته ونجوای پیشینیان، سبب می شود که انسان زندگی قرون گذشته را که نومیدی و آزردگی به یاد نمی آورد ، بازجوید؛ مرده ها دیگر یارای فریفتن مارا ندارند ــ اکنون دیگر می توان به کاترین دومدیسی اعتماد کرد. » (۳)

معهذا این« معجون هنرمندانه» دردهنرمند رمانتیك را دوانکرد؛ ازشکنجه های روحی رهائی نیافت ، بلکه تلاطم فکری اش تا حد جنون افزونی گرفت .

گوته رمانتیسم را بیماری و کلاسیسم را تندرستی دانسته است . کار نداریم که قصد او از این مقایسه چه بوده است ؛ تحقیق در اینکه آیا کلاسیسیسم واقعاً نشانهٔ سلامتی فکر وروح است درحوصلهٔ این کتاب نیست . اما ، رمانتیسم رابدرستی میتوان نوعی بیماری شمرد ، خاصه از لحاظ رابطه ای که میان هنرمند رمانتیك وسیر اجتماعی وتاریخی موجود است . رمانتیسم بدان سبب بیماری است که تنها یك طرف از مجموعهٔ

موقعیت‌هائی‌را که‌دستخوش تشنج وتضاداست می‌بیند ، دربررسی **تحولات** تاریخی فقط یك عامل را درنظر میگیرد وباتکیه کردن برآن ،عوامل دیگر را رها میسازد . این گونه یکطرفی بودن و کوتاه بینی اغراق آمیز درمورد سیر تاریخی ، حاکی از فقدان تعادل فکری است که آن نیز نشانهٔ روح بیمار است .

در عالم حیات ، سلامتی جسمانی مبتنی‌برتعادلیست که‌میان‌انسان و محیط طبیعی برقرار است . این تعادل وتوازن ازطریق‌شناخت مداوم ضرورت و درك درست قوانین طبیعی بوجود میآید و دوام آن بستگی تام به تکامل شناسائی محیط دارد . شاعری که مجذوب مهتاب زمستانی شده است ودرحالت جذبه وبیخودی‌سروپا برهنه از اطاق بیرون‌میخرامد، بی‌شبهه سرما خواهد خورد ، چرا که از عوامل محیط موجود تنها عامل زیبائی را دریافته وبحساب‌آورده است‌وعوامل دیگر ، مانندسردی‌هوارا ، نادیده گرفته است . درك ضرورت واعتدال ، در سلامت فکر وروح‌نیز همین نقش را دارد . هرگاه در نتیجهٔ تناقض میان حالت روحی‌وواقعیت خارجی‌تعادل روحی واژگونه شود، بحران‌های فکری حاصله،درصورت دوام ، به‌بیماری خواهد کشید .

بدبختانه ، هنرمند رمانتیك فاقد این توازن و هم‌آهنگی است . وی که همهٔ جنبه‌های‌دنیای خارج را نمی‌بیند وازبسیاری‌ازآنهامیگریزد وآنهائی‌راهم‌که میبیند در مه غلیظرؤیا محو میکند ، همواره دستخوش آشفتگی فکراست و همچون کشتی بی سکان کژ میشود و مژ میشود و سرانجام هم بجائی نمیرسد . او گذشته را مغتنم‌می‌شمرد ، ولی از **درك تاریخی** زمان خود بازمیماند ، یعنی اینکه قادر به درك این نکته

نیست که زمان حال نه‌تنها میوهٔ دوران گذشته است ، بلکه‌دانه‌های میوهٔ فردا را نیز در خود نهفته دارد . بنابرین ، ازآنجا که بینش وی‌هیچ‌چیز ثمر بخشی در زمان حاضر نمی‌یابد ، باگذشتهٔ بیجان را میچسبد و باهمهٔ امید خود را برآیندهای موهوم وافسانه‌ای میبندد .

ولی ، حتی تصوراتی هم که رمانتیك های قرن نوزدهم در بارهٔ گذشته داشتند ، موهوم و غیر حقیقی و « بیمارانه » بود : سرزمینی که ایشان بعنوان « زادگاه » خود برگزیدند ایتالیای زندهٔ واقعی ، با آن حیات پرشکوه‌وقهرمانانه‌اش ، نبود . آنان خرابه های ایتالی ،مومیائی کاتولیسیسم‌وروح‌سرکوفتهٔ مردمی را که استبداد کشیشان در زیر سرپوش جهل نگاهداشته‌بود می‌ستائیدند . آنچه رمانتیك ها دراین مورد، مانند موارد دیگر ، بدان دل بستند آهنك دور ومحو دوران های پیشین بود که از خرابه‌ای به‌خرابهٔ دیگر گذرمیکرد .

بطورکلی ، تجربه‌ای که هنرمند رمانتیك از تاریخ دارد منجر به‌ترس وبیزاری بیمارانه‌ای از زمان حال میگردد که تشخیص شرایط اجتماعی موجود را ناممکن ، و یا درصورت امکان ، مبهم و غیر واقعی میسازد. تصوراتی که‌رمانتیك ها در بارهٔ تاریخ دارند بیشتر دارای جنبهٔ معنوی وفلسفی است واز یك‌نوع عرفان تاریخی[1] مایه میگیرد. درقاموس ایشان هرپدیدهٔ تاریخی مظهر وتجسم اصول کلی ومطلقی است که‌بوسیلهٔ نیرو هـای مجهول درك نشدنی مقدر میگردد . بهمین سبب ، خصوصیت اجتماعی جنبش رمانتیسم در این نیست که جنبهٔ مترقی دارد یا ارتجاعی و بـا انقلاب همدردی میکند یا ضدیت (همدردی رمانتیسم فرانسوی‌و

1- Historical Mysticism

انگلیسی و ضدیت رمانتیسم آلمانی ،) بلکه مسأله اینست که هنرمند رمانتیك در هردو حال نظریه‌های تاریخی و اجتماعی خود را از طرق خیالی وغیر عقلائی ومکاشفه مانند حاصل میکند . بگفتهٔ ساده‌تر، هیجان انقلابی و رخوت محافظه‌کاری رمانتیسم هیچیك ناشی از درك تاریخی شرایط واقعی اجتماعی نیست .[۱]

هم انقلابیون فرانسه وهم رمانتیك‌ها خواهان انهدام سنت‌های کهن وآرزومند بنای دنیای نوی بودند که تنها خصیصه‌های انسانی تعیین کنندهٔ ارزش‌های اخلاقی واجتماعی آن باشد .معذالك مردان انقلاب میکوشیدند که نیروی عقل و منطق را آزاد گذارند تا همه چیزرا واژگونه کند و سپس طرح نو افکند . اما ، رمانتیك هـا همه چیز را بنام احساسات ، روح ، نبوغ هنرمندانه وغیره ، نابود میساختند و بنا میکردند . در نظر پیشوایان انقلاب کبیر فرانسه ، عقل یگانه بوته‌ایست که تمامی اصول وارزش‌ها را میتوان درآن ذوب کرد و ترکیب نو ساخت ؛ حال آنکه، رمانتیك‌ها روح را یگانه گرمخانه‌ای میدانستند که همه چیز راتقطیر میکند وقطرات شفاف و خوشگوار زیبائی را بوجود میآورد . پس اگر همدردی هنرمندان رمانتیك با انقلاب کبیر فرانسه دیری نپائید جای شگفتی نیست .

۱ ـ دلبستگی رمانتیسم آلمانی به‌ارتجاع نیمهٔ اول قرن نوزدهم درپروس، بخوبی نشان میدهد که عشق کورکورانه بگذشته تاچه حد موجب بیخبری ازوضع موجود می گردد . رمانتیك‌های آلمانی که‌عشاق دلخستهٔ قرون وسطی بودند ، رنك قرون وسطائی حکومت ارتجاعی وجابرانه مترنیخ راپسندیدند و اکثرا در برابرآن سر تسلیم فرود آوردند وحتی کار بجائی کشید که‌فردریك ویلهلم‌چهارم را «رمانتیکی که‌براریکهٔ قیصری‌تکیه زده‌است» خواندند !

علاوه بر « شکوه و زیبائی دوران گذشته » رمانتیك ها « ابهت ناشناخته‌ها و نایافته‌ها » را نیز بازشتی وفلاکت عصر حاضر مقابله‌کردند. آنان مشتاقانه به جستجوی « ناپیدا » و « دور دست » پرداختند وآنچه‌را شگفت‌آمیز وافسانه‌ای ونامنتهی بود ستایش کردند. زندگی واقعی و جهان ماده دردیدهٔ ایشان کریه ونفرت‌انگیز جلوه میکرد ،از اینرو یك باره گلیم خویشتن را از « لجهٔ دنیا » بیرون کشیدند، «شناختهٔ نازیبا» و « زیبائی گذران » را از خود راندند و خود را به نیایش « ناشناختهٔ زیبا » و « زیبائی جاویدان » مشغول داشتند . چنانکه الم ماری کارو Elme- Marie Caro ،تئوریسین‌مکتب رمانتیك ، متذکر می‌شود ،هنر بایستی جاذبهٔ اندیشه‌ای را داشته باشد که بسوی زیبائی معنوی پرواز میکند ، بایستی طبیعت راصرفاً بمنزلهٔ « مبدأ پرواز » مورد استفاده‌قرار دهد و به‌پرورش « کمال مطلوب » که از همه جهت از واقعیت برتراست دست زند . (۴)

لکنت دولیل Leconte de Lisle نیزدر ۱۸۵۲، پس ازپیروزی ضد انقلاب در فرانسه، نقش شعر را « بخشیدن زندگی کمال مطلوب به کسانی که زندگی واقعی ندارند » دانست . و نووالیس Novalis معتقد بود که شعر رمانتیك « صنعتی است که همه چیز را بنحو دل انگیزی عجیب وشگفت آور میسازد ـ صنعتی که همه چیز را در فاصله‌های دور قرار میدهد بی آنکه از رنك آشنا و جذابیت آنها بکاهد . » بگفتهٔ وی هرچیزرا میتوان شاعرانه ورمانتیك جلوه داد ، « درصورتیکه آنرا دور از نظر نگهداریم » و یا اینکه « چیز های عادی را مرموز جلوه دهیم ، شناخته را ابهت ناشناخته بخشیم وآنچه را محدود است بی نهایت نمودار

کنیم . » (۵)

«نسخه» ای که نووالیس برای «رمانتیك کردن» طبیعت بدست میدهد گویای آنست که هنرمند رمانتیك بصرف رمانتیك بودن قانع نمیشود ، بلکه اصول هنری رمانتیسم را هدف وبرنامهٔ همهٔ زندگی‌قرار میدهد : نه فقط میکوشد که واقعیت را بنحو رمانتیك تصویر سازد (تحریف کند ، اسرار آمیز نماید، تقطیر سازد ،) بلکه‌خواستارآنستکه بعوض‌هم‌آهنگی هنر با واقعیت،واقعیت‌را باهنر تطبیق‌دهد وزندگی‌محسوس را دست نشاندهٔ حیات رؤیائی هنر سازد .

این نکته جنبهٔ فلسفی مکتب رمانتیك را آشکار میکند.

پایهٔ ادبیات رمانتیك برفلسفهٔ ایده‌آلیسم نهاده شده است .هرچند نویسندهٔ رمانتیك مظاهر دنیای‌خارج را مخلوق ذهن خود نمیداند ، لکن آنها را دست افزار اندیشه و احساسات خود فرض میکند؛ حوادث را آنگونه که تمایلات باطنی‌اش ایجاب میکند مینمایاند ؛ و افراد را بنا به‌خواسته‌های روحی خویش مجسم میسازد . خلاصه اینکه ، برعالم هستی از اوج احساسات خود مینگرد . شاعر رمانتیك نیز « حال » خود را در همه چیز نفوذ میدهد وطبیعت را نه آنگونه که هست ، بلکه‌آن گونه که آرزو میکند به وصف در میآورد . هنگامی که وی عشق میورزد ، گلها و جویبارها و خورشید و ماه و ستارگان نیز شوروهیجان عاشقانه دارند ، هنگامیکه معشوقه جفا میکند طبیعت را نیز افسوس و اندوه فرا میگیرد . وی که در مرکز عالم وجود ایستاده است تنها آنچه را شایستهٔ گفتن میداند که در وجود خود او متجلی شده باشد « من » همیشه در سروده‌های او صدر نشین است ، گوئی که تنها اوست که درك

میکند ودیگران قابلیت غم وشادی ندارند .

حتی که رمانتیك ها در عوض کناره گیری از زندگی اجتماعی ادعا کردند آن بود که در ساختن وپرداختن فرآورده های اندیشهٔ خود آزادی نا محدود داشته باشند . اما ، باستفاده از این « حق » به ایجاد یك دنیای رؤیائی و زیستن در آن قناعت نکردند ، برای تسخیر جهان واقعی پای بیرون نهادند و کوشیدند تا عیار واقعیت را با معیارهای جهان افسانه‌ای خود تعیین کنند، وخلاصه اینکه رؤیا راجایگزین حیات سازند. اغراق گوئی نکرده‌ایم اگر بگوئیم قصد رمانتیك ها این بود که اجتماع را «مستعمرهٔ امپراطوری هنر» سازند، چرا که تنها در اقلیم هنر حکمروای توانستند بود .

در نتیجهٔ بیزاری بی پایانی که رمانتیك‌ها ازواقعیت داشتند، آنچه مجسم ولمس شدنی بود درچشم آنان خشن ونازیبنده ومبتذل جلوه کرد. تنها آن قسمت از عالم واقعی که نغمه مانند و آهنگدار یا مبهم وتاریك بود شایستگی توصیف داشت . همینست که خاطر شاعر رمانتیك تنها در شب آرام میگیرد. زبان او هنگامی باز میشود که خوف تاریکی دردل هر ذره رخنه میکند ، پردهٔ ابهام برطبیعت گسترده میگردد ، تنهائی و سکوت هراس انگیز عـالم هستی را تسخیر میکند و زندگی و طبیعت نامنتهی ویکسان وبی هدف بنظر میآید .

جای شبهه نیست که اینگونه شناخت زندگی و زیبائی سر انجام زندگی وزیبائی را نفی میکند . ندبهٔ همیشگی و دردناك کیتس **Keats** برخلاف آنچه خود میپندارد ، بخاطر زیبائی زندگی نیست و درحقیقت بخاطر زیبائی موهوم ونایپدائی است که بعالم حیات راه ندارد . واقعیت

و حیات برای همیشه‌از دسترس او بدور میماند وآنچه وی بگمان‌زیبائی و زندگی با چنان شور وشوقی میجوید ، چیزی جز سایه‌های زندگی و زیبائی نیست .

آزادی نامحدود اندیشه و سیلان احساسات که خلاقیت هنرمند رمانتیك بدانها بستگی دارد ، رمانتیسم را بصورت سرمستی جاودانه و رؤیا گرفته‌ای درمیآورد . حقیقت اینکه ، رمانتیسم چیزی جز رؤیا و نابسامانی اندیشه نیست. رمانتیك‌های قرن نوزدهم ، از نووالیس‌وبایرون و شاتوبریان گرفته تا هاینه **Heine** و وردزورث **Wordsworth** و بودلر، بسیاری از خانه‌های‌خود رادر کنار خیابان‌های رؤیا بنا کرده‌اند. کولریج **Coleridge** ، شاعر ونویسندهٔ رمانتیك ، میگوید ، « رؤیا در زندگی من نقش سایه را ندارد ؛ رؤیا قوت و غذای‌من و مایهٔ ناکامی‌های من‌است . » پیداست که هنرمندی که رشتهٔ افکار وعواطف خود رابدست خیال تندپرواز میسپارد و همهٔ آرزویش اینست که خویشتن را در بحر مکاشفت فراموش کند ، جز رؤیا پرستی‌دلبستگی دیگری نتواند داشت. راز تصورات رمانتیکی که رمانتیك ها در بارهٔ فرهنگ و تمدن انسانی دارند درهمین جا نهفته‌است .[1]

تراژدی رمانتیسم در این نیست که هنرمند رمانتیك از واقعیت میگریزد ؛ استیلای خیالی وموهوم برواقعیت ، تراژدی واقعی‌است .مثل

۱ ـ رمانتیك‌های آلمانی ، تمدن وفرهنك را زائیدهٔ فعالیت آزادانه و هشیارانهٔ انسان نمی‌دانستند ومعتقد بودندکه هنر وتمدن ازیك «ضرورت برتر» مایه می‌گیرد . این « ضرورت » یك‌نیروی ماوراءالطبیعه‌ایست که بصورت«روح طبیعی» نیروهای خلاقه بشری را **ناهشیارانه** بکارمی‌اندازد . چنانکه خواهیم‌دید این‌نظریه باتئوری سوررئالیسم ، که مبتنی براصالت رؤیا وفعل وانفعالات‌ضمیر ناخودآگاه است، قرابت دارد .

هنرمند رمانتیك به مردی میماند كه غذا میخورد ولی هضم نمیتواند . وی مظاهر عینی و واقعی جهان‌را در رو، های خود مستحیل‌میگرداند، حال آنکه این مظاهر همچنان استوار و سر سخت و محکوم کننده در برابرش بر جای میمانند . در کتاب مذکور ژرژ برینذ عباوات تکان دهنده‌ای بچشم میخورد که در وصف حال یك هنرمند نامدار رمانتیك نوشته است ، ولی گویای تراژدی درد ناکی است که مبتلاً بهٔجملگی رمانتیك هاست :

« نووالیس همه چیز را بهدنیای درون تبعید می‌کرد . این اقلیم‌شگرف همه چیز ، از نیروهای انقلاب گرفته‌تا ضد انقلاب ، در خود جمع داشت ؛تمامی شیرهای‌روح در آن بزنجیر بودند و نیرو های کوه پیکر تاریخ‌در زوایـای آن طلسم شده بودند . شب آنها را در دامـن خود گرفته بود ؛ لذت شهوانی مرك و تاریکی جملگی را تسخیر کرده بود ؛ زندگی آنها بـه حیات نباتات می‌مانست ، ولی سرانجام به سنك تبدیل شدند . دراین دنیای باطنی تمامی ثروت و اندوختهٔ روح نهفته بود ، اما حکم گنجینهٔ مدفونی را داشت که کسی خزائن‌آن را مطابق قوانین ریاضی ، استادانه متبلور کرده‌باشد ، به‌شمش‌های طلا ونقره مانند بود که در قشرهای‌زیرین زمین جای دارد و شاعر همچون معدنچی ، در اعماق‌به کاوش می‌پرداخت و از دیدن‌آنهمه ثروت مدفون به‌وجد می‌آمد .

« اما ، مدتی که‌او در قعر زمین بود همه چیز در روی زمین‌حیات همیشگی خود را ادامه می‌داد . عالم خارج از اینکه شاعر و فیلسوف وجودش را در عالم باطن‌قطعه قطعه می‌کردند ، خم برابرو نیاورد . چرا کـه شاعر وفیلسوف بعوض اینکه همچون میرابو یا ناپلئون واقعیت عینی را به سر سختی وچابکدستی بکار گیرند ، صرفاًدر

دنیای درون خود به تجزیه وتلاشی باطنی آن پرداختند. اما ، آنگاه که ارواح ، شاعر را رهاکردند واودوباره از معدن بیرون خزید، دنیای خارج را که متلاشی شده پنداشته بودهمچنان پا برجای واستوار دید . آنچه وی دردل خود ذوب کرده بود سخت و سرد در برابرش بود ؛واز آنجاکه هیچگاه واقعاً به دنیای خارج دلبستگی نداشت، ازآنجا که آنرا مانند دنیای درون خود تاریك وافسرده و خواب آور می پنداشت ، وجود آنرا خار راه خود نیافت ، گذشت و بزرگی کرد و بگذاشت که همچنان برقرار بماند . » (٦)

طبیعی است که چنین واکنش منفی و درون بینانه‌ای که هنرمند رمانتیك در برابر دنیای خارج بروز میدهد ، خالی از هرگونه هدف مثبت یا فعالیت است . بیهوده نیست که فردریك شلگل Schlegel در کتاب معروف خود ، **لوسیند Lucinde** ، زندگی حقیقتاً رمانتیك را بدون «فضیلت» کاهلی وتن‌پروری امکان ناپذیر میداند. او ، مانندبسیاری از رمانتیك‌های دیگر ، بیکاری وتن‌آسائی را کلید گنج الهامات‌شاعرانه وسبب فراخی اندیشه ودقت نظر میپندارد .

گوشه گیری و عدم فعالیت ، بی‌شبهه پراکندگی خاطروآشفتگی اندیشه را بدنبال دارد . در چشم هنرمند رمانتیك ، زندگی برنظم و قاعده‌ای‌استوار نیست تا بتوان خود راپای‌بند آن ساخت . بهمین‌سبب، شعر رمانتیك از لحاظ ساختمان فکری بطور کلی فاقد نظم ووحدت‌است وتنها عاملی‌که به‌آن یکپارچگی می‌بخشد «حال» و احساس شاعر است ، که آنهم مانند ابرهای بهاری‌هردم بشکلی درمی‌آید . نووالیس‌میگوید که « شعر حقیقی » بیش از مراحل مختلف رؤیا استواری‌ویکپارچگی ندارد؛ «آهنگ وکلمات آن زیباست ، ولی خالی از هرگونه پیوستگی

یا معنی است ؛ به‌قطعات پراکنده و نامربوطی شباهت دارد که هریك درجای خود درك شدنی است ، ولی‌مجموعهٔ آنها برای ما مفهوم خاصی ندارد . » (۷)

رمانتیك ها فقط چیزی را با «روح» میدانند که مبهم و آشفته و ناآشکار ودرك ناشدنی‌وپژمرده‌وحرمان زده باشد وآنچه ازروشنی خاطر وشور وشوق وتوانائی واستقامت وسلامت فکر وسروکار داشتن باعالم‌ماده نشانه‌ای داشته باشد درنظر ایشان بی‌روح مینماید . رمانتیك‌های آلمان گوته را نه بخاطرقدرت‌تجسم وی ، بلکه بسبب‌هالهٔ راز وابهامی که‌چهرهٔ بعضی از قهرمانان او ، مانند هارپرومیگنون ، را احاطه کرده است ، بزرگترین شاعر رمانتیك میشمارند واز طرف‌دیگر ، لسینگ **Lessing** و شیلر **Schiller** را اصلاشاعرنمیدانند ، چراکه اندیشهٔ نیرومندایشان بارها بسوی دنیای خارج پرواز کرده است . (۸) این گونه قضاوت نیز ناشی از طرز تفکر ایده‌آلیستی‌رمانتیك‌هاست که‌روح و ماده و جسم و جان را بایکدیگر ناسازگار میدانند وآنها را بطور ابدی ازیکدیگر جدا وبریده فرض میکنند .

اکنون جای آنست که بحث شخصیت سازی رمانتیك و نظریاتی را که رمانتیك‌ها در مورد طبیعت آدمی و سیر اجتماعی وتاریخی‌دارند بمیان بکشیم .

نویسندهٔ رئالیست اراده آدمی را وسیله‌ای برای ترکیب و تجلی عناصر گوناگون ذهنی میداند ، از اینرو در تجزیه و تحلیل‌های روحی جدائی و یگانگی را توأم میبیند . در نظر او ، از قوه بفعل در آمدن اراده و تصمیم انسانی نشانهٔ تحلیل رفتن تضادهای ذهنی است که درون

فرد یــا میان اندیشهٔ فرد و دیگر افراد وجــود دارد . لهذا ، نویسندهٔ رئالیست تفاوت و تضاد مشخصات ذهنی این و آن را مانع از این نمیبیند که در مرحلهٔ عمل انسان را بعنوان یك موجود واحد فعال و سازنده مجسم سازد . نویسندهٔ رمانتیك ، برخلاف ، دامنهٔ شخصیت فرد را به زندگی افراد و یا نسل‌های دیگر میکشاند و او را چنانکه گوئی هم پیش از تولد و هم پس از مرگ زندگی کرده است تصویر میسازد ، و بدین ترتیب شخصیت و فردیت واقعی او را از میان میبرد و او را از خاصه های اخلاقی خــود محروم میکند و صفات دیگران را بدون هیچگونه پیوند زمانی و مکانی بــه وی نسبت میدهد . از اینجاست کــه وی وحدت مطلق و خیالی را جایگزین وحدت نسبی و واقعی مینماید . اما بدان سبب کــه نویسندهٔ رمانتیك قادر به درك و توصیف وحدت اجتماعی و هم بستگی و تجمع فکری افراد نیست ، چه بسا که در پایان کار اشخاص داستانهای خود را بصورت موجودات منفردی تصویر میکند ، که در دنیای خصوصی و محدود خویش بوجود میآیند ، برای ادامهٔ حیات تقلا میکند و سرانجام در همان جا میمیرند . بنابراین آدم‌هائی که نویسندهٔ رمانتیك میآفریند یا دستخوش انفراد مطلق هستند یا وحدت مطلق ـ و این تضاد زائیدهٔ یك نوع طرز تفکر است ، (نه اینکه جهان بینی‌های متضاد آنرا بوجود آورده باشد) و آن طرز تفکر نادرست رمانتیك‌ها در بارهٔ انسان و حیات اجتماعی اوست .

بطور کلی ، شخصیت‌های داستانهای رمانتیك چکیدهٔ روح هستند ؛ فضائی رؤیائی و مه‌آلود گرداگرد آنان را فرا گرفته است ؛ تنها رشته‌ای که ایشان را با دنیای خارج میپیوندد ضرورت جسمانی است . اما ، این ضرورت نیز گاهی چنان روح را میفشارد که بی‌نیازی از آن خود موهبتی

است . رنهٔ شاتوبریان چنان محو دنیای خیال آلود خویشتن است که‌حتی گاه از جسم خود ، که ویرا با دنیای واقعی مرتبط میسازد ، نیز بیزار میشود وبرای آزاد کردن روح از این «قالب‌خاکی» دستوپا میزند .

کمتر شخصیت رمانتیکی یافت میشود که در زندگی پرشور وشر خود صاحب هدف مثبت و عملی باشد ؛ تنها نیروی محرکه‌ای کـه در میدان حیات ایشان را به پیش میراند فشار اوهام و احساسات آنانست ؛ همگی مشتاقانه در جستجوی آرمان‌های خود هستند ، ولی آنها را نـه در واقعیت ، بلکه در سایه‌های خیال انگیز واقعیت میجویند ، بی‌آنکه حوادث و اوضاع و احوال جهان ماده سد راهشان باشد . همینست کـه آرزوهای طغیان آمیز و کوششهای خشمگینانهٔ آنان بجائی نمیرسد . حقیقتی را که درجستجوی آنند میبابند ، ولی درنفس خودشان . یگانه کوکب‌راهنمای ایشان وجود خودشان‌است که‌برپیشانی‌جهان‌میدرخشد، بی‌آنکه‌باکائنات پیوندی داشته باشد . دنیایشان ، دنیای آرامش و صفا و بیخبری است ، هیچ چیز زشت ونامتناسب در آن بچشم نمیخورد ، آرزو دارنـد ولی اراده ندارند ، فکر میکنند ولی جسمشان ناپیدا و اثیری است . عکس‌العملی که در برابر دنیای واقعی بروز میدهند آمیخته بـه ناتوانی و بی‌ارادگی است ، یعنی اینکه چیزی را اجرا نمیکنند بلکه همه چیز در بارهٔ ایشان اجرا میشود. یگانه احساس وحالتی که آنـان را بطرف دنیای خارج سوق میدهد « انتظار » است ، وآن معجون‌خاصی است که از میل و احتیاج وناتوانی ترکیب شده است . ویلهلم ،قهرمان گوته ، هیچگونه کوشش و تکاپوئی نمیکند و همواره در حالت انتظار میماند ، آرمانهای خود را ابتدا در روی صحنه میجوید و بعد بسراغ

زندگی می‌رود .

از آنجا که بنیاد رمانتیسم برفلسفهٔ ایده آلیسم نهاده شده است ، نویسندهٔ رمانتیك افکار راسازندهٔ حیات اجتماعی میداند و بالنتیجه تغییر شرایط اجتماعی را محصول تحولات فکری واخلاقی میپندارد و بیماری های اجتماعی را بوسیلهٔ معجون های روحی شفامیبخشد . مثالی‌بیاوریم: ژان والژان در ابتدای **بینوایان** مرد ذیو سیرتی است که ظروف کسی را که به اوپناه وغذا داده‌است بدزدی میبرد، ولی در پایان به‌یك فرشتهٔ رحمت تبدیل میگردد که حاضر است همه چیز خود را در راه دیگران فدا کند . عواملی که در وقوع‌این تغییر شگرف دست داشته‌است‌عوامل اجتماعی نیست ، بلکه‌انگیزه های روحی و اخلاقی حاصله از ملاقات ژان‌والژان با آبه‌میریل است که « خوبی مطلق » در وجـودش متجلی است . بنابراین ، در چشم هوگو نیکی پدیده اجتماعی نیست که تابع مراتب‌واوضاع واحوال اجتماعی باشد ،بلکه یکی از تظاهرات و تجلیات خداوندی در روح انسانی است وهمیشه پیروزمند است .(۹)حال‌آنکه، نویسندهٔ رئالیست نیکی و پـاکی و تقوی را مطلق و خدائی نمیداند و آنها را ، همانند زشتی و بدکاری ، محصول سیر اجتماع میشمرد و بالنتیجه تقوی راهمیشه پیروز نمیداند. همچنان که‌وترن (قهرمان‌داستان **باباگوریو** اثر بالزاك) که مجسم کنندهٔ زشتی‌های جامعهٔ شهر نشینی است ، برخلاف ژان‌والژان که پس‌از روبرو شدن با مظهر نیکی مطلق شکسته میگردد ، در برخـورد با راستینیاك پیروز میشود و تقوای او را مقهور میسازد .

ویا اینکه ، ژولین سورل (قهرمان **سرخ و سیاه** استاندال)باهمهٔ

پاکدامنی ونیك سیرتی و بلند پروازی ، و با آنکه چند سالی از تعالیم روحانی بهره‌ورشده ، رفته رفته در تاری که اجتماع گرد او تنیده گرفتار میشود و بدنبال جاه و مقام و مال و ثروت به پرتگاههای ناشناخته فرو می‌غلتد .

بسبب آنکه نویسندهٔ رئالیست حیات آدمی را بمنزلهٔ سیر تاریخی می نگرد،قهرمانان اوهمه انسان‌های تکامل یافتهٔ اجتماعی و تاریخی‌اند. اما ، هنرمند رمانتیك انسان بدوی را تصویر می کند ، از این‌رو خود را با طبیعت و دوران کودکی ، که هنوز رنگ اجتماعی بخود نگرفته و « آلوده» نگردیده‌است، مشغول‌میدارد. طبیعت‌در نظر اوانعکاس احساسات واندیشه‌های اووقهرمان اوست. وی‌تحول ودگرگونی‌زندگی رادر پرتو تغییر رنگ وبوی طبیعت مشاهده می کند : تغییر فصول ،آمدورفت‌شب وروز، مهتاب غم‌انگیز، نالهٔ بادهای سرگردان،هیبت کوهساران‌وژرفنای سحرآمیز دریا ، شادی‌ها وشگفتی‌های از دست‌رفتهٔ کودکی . . . . همه اجزاء ارکستر عظیمی هستند که سمفونی سرنوشت انسانی را مینوازد . باین خاطر است که قهرمانان رمانتیك‌تنها،دردامن طبیعت به هستی‌خود پی‌میبرند واندیشهٔ خود را میپرورانند وتوانائیها و استعدادهای زمین گیر خویشتن را پروبال میدهند .آنان راههای اجتماعی را ، که برای انسان تنهاوسیلهٔ راه‌بردن به تکامل وآزادی است ،دالان‌مرگ و شکست‌میدانند و بعوض اینکه بوسیلهٔ کوشش و تکاپوی خلاقهٔ‌آدمی از رنج ودرماندگی خود بکاهند ، به طبیعت و گذشتهٔ دور دست‌میگریزند ویکباره خود را بآنها تسلیم میکنند .

خاتمه بدهیم : هرچند که رمانتیسم در مراحل نخستین نوعی کناره گیری از حیات اجتماعی و دنیای واقعی بود (از طریق باز گشت

به گذشته ، پناه بردن به طبیعت‌ودوران کودکی وغیره ،) ولی‌درمراحل بعدی بصورت رجعت هنرمند به زندگی وعالم واقع درآمد ، منتهی‌این بازگشت بخاطر این نبود که‌هنرمندرمانتیك زندگی وواقعیت راپذیرفتنی میبافت ، بلکه قصد وی آن بود که هستی وواقعیت را بکمك مقیاسهای خیالی وموهوم وبه‌میل خود قالب ریزی کند(بوسیلهٔ رنگ راز وافسانه برواقعیت زدن ، آشکار وبدیهی را مبهم‌ومرموز جلوه‌دادن ، تن‌رامدفون کردن و روح را زنده ساختن وحیات جاوید بخشیدن وغیره)

خطرجهان‌بینی رمانتیسم‌و کلیهٔ «ایسم»هائی که ازآن مایه‌می‌گیرد درهمینجا نهفته است .

باید افزود که رمانتیسم ، گواینکه چند صباحی موجب شکفتن استعدادهای هنری گردید ، راه را برای انهدام ارکان هنری دنیای‌مغرب باز کرد . رمانتیسم ،آزادی هنرمند و اندیویدوالیسم‌را بدون هیچگونه محدودیتی برهمه چیز حکمروا گردانید و همین امر موجب انحطاط‌هنر گردید . هنر انسانی که بدون اندیویدوالیسم و آزادی فردی نمیتواند پابگیرد، درنتیجهٔافراط درانفراد واندیویدوالیسم‌ازپادرمیافتدهمچنانکه بدون‌وجود پدر خانواده‌ای ایجاد نخواهد شد ، ولی اگرپس از تشکیل خانواده پدر همه چیز را بخود اختصاص دهـد خانواده از هم میپاشد . گسترش اندیویدوالیسم رمانتیك در مکتب های سمبولیك‌و سوررئالیست و غیره ، چنانکه خواهیم دید ، گواه براین انحطاط و از هم پاشیدگی روزافزون است.

مآخذ فصل دوم

۱ ـ به نقل از ادموند ویلسون در کتاب Axle's Castle ص۲۰ (چاپ امریکا)
۲ ـ ا . هاوزر، جلد دوم، ص ۸۰۶ مذکور
۳ ـ به نقل ازاس فینکلشتاین **هنرواجتماع**، ص۱۵۶ (چاپ امریکا)
۴ ـ برادفورد کوک «ژاک ریویر وسمبولیسم» مجلهٔ **تحقیقات فرانسوی دردانشگاه ییل** شماره ۹ ص ۱۰۴ (چاپ امریکا)
۵ ـ نقل شده در کتاب هاوزر جلددوم ، ص۸۹۹
۶ ـ ب . کوک ، همان مقاله ، ص۱۰۸
۷ ـ کریستوفر کادول ، **وهم وواقعیت**، ص ۲۹۲ (چاپ لندن)

فصل دوم

آهنگ سمبولیسم

«چه‌چیز زندگی جز آهنك نام‌آن می‌تواند
دلپذیر باشد ؟»
چن یاتسن نغمه‌ساز

میراث رمانتیسم بـه قیومت شارل بودلر به تملك سمبولیست‌های فرانسوی درآمد .

هنرمند رمانتیك ، که اصول علیت وقوانین عینی اجتماع‌وطبیعت را منکربود، دنیائی خاص خویش بنا نهاد که خود فرمانروای آن بود؛ طـرح قوانین آنرا بـدلخواه میریخت و در مورد همهٔ ارزشهای انسانی آزادانه به‌قضاوت میپرداخت . وی در این « فرمانروائی » نیازی به‌برهان و منطق یا نظم و قاعده احساس نمیکرد . او ایـن « چیزها » را ساختهٔ دنیای خارج ، که ازآن بیزار بود ، میدانست ؛ منطق احساسات یگانه عاملی بود که طرح دنیای اورا میریخت .

سمبولیست‌های‌فرانسوی مایهٔ هنر خود را از همین فرضیهٔ«اصالت احساسات » گرفتند . بنا به‌ادعای ایشان ، ما دارای احساسات وتوسانات حسی گوناگونی هستیم کـه در هرلحظه و هر مرحله از حیات دنیای

خودآگاهی تغییر وتفاوت پیدا میکند. چگونگی این توسانات احساسی بستگی به‌خصوصیات روحی منحصر بفردشاعر و «حال» او دارد. ازآنجا که زبان مرسوم و قراردادی نمیتواند احساسات و حالات روحی متغیر و فرار هنرمند را چنانکه باید بیان کند، وظیفهٔ شاعر است که زبانی سمبولیك خاص خودبیافریند تابتوصیف «حال» خود توانا گردد. توسل به سمبل‌ها [1]، بعقیدهٔ‌سمبولیست‌ها، اجتناب ناپذیر است. نه‌فقط از این لحاظ که احساس یا حالتی که اینچنین خاص وزود گذر ومبهم باشد از طریق گفتاریا توصیف‌صریح بیان‌نتواند شد، بلکه بیشترازلحاظاین‌که برقراری‌ارتباط مستقیم‌میان هنرمند ودنیای خارج (ازطریق زبان‌مرسوم) موجب‌نابودی‌زیبائی‌شاعرانهٔ‌جهان‌میگردد. چنانکه مالارمه **Mallarmé** میگوید: «نام بردن از یك شیئی سه‌چهارم لطف شعر را زایل میکند، چرا که جاذبهٔ هرشعر بستگی به‌رضایت خاطری دارد که خواننده در نتیجهٔ درك مضامین شعری بکمك حدس و گمان تدریجی حاصل میکند. به‌اشاره و کنایه چیزی را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن، زیبائی اندیشهٔ‌هنری‌را به کمال‌میرساند.»(۱) حقیقت‌اینکه، هنرمند سمبولیست منحصراً **احساسی** را که‌ما ازمظاهر عالم ماده‌داریم‌قابل اطمینان‌میداند، نه خودآن‌مظاهر یاتجسم آنهارا، واین‌خودنوعی‌ازسانسوآلیسم **Sensualisme** فلسفی یا «اصالت احساس» است.

این خصوصیت سمبولیسم (سرپیچی از توصیف وتجسم مظاهرعینی جهان) حاکی ازآنست که مکتب سمبولیك نیز مانند رمانتیسم، ازقیام

۱ ـ سمبل، بمعنی لغوی، اشاره وعلامتی است که معرف چیزی‌باشد، مانند سروکه سمبل قدبلند است. ولی، درشعر سمبولیك قرن‌نوزدهم سمبل‌ها قراردادی نبوده وبه مقتضای حالات روحی شاعر آفریده میشد.

درون بینانهٔ هنرمند طبقهٔ متوسط برضد دنیای خارج و واقعیت ریشه میگیرد . در حقیقت ، همچنانکه موره‌آ Moréas هنرمند سمبولیست ، می گوید ، شاعر باید بکوشد که فکر و اندیشه را جایگزین واقعیت سازد . (۲) شاعر سمبولیست باتأسی بەرمانتیك‌ها سعی میکند که بوسیلهٔ ایهام و کنایهٔ شعری« واقعیت‌بهتر وعالیتری » بیافریند وبه‌دیگران‌عرضه دارد . اما ، این واقعیت ذهنی وعرفانی است ، زیرا تسلیم محض‌هنرمند به‌حال وجذبه موجب « کشف» و « تسخیر » آن میگردد ، درست مانندٔ «واقعیتی» که رمانتیك‌ها در نهانخانهٔخاطر پرورانیدند . بدیهی است که اینگونه مکاشفه واستغراق ، اندیشهٔ مبهم وبیان مبهم تری بدنبال دارد . والری Valéry باغروروجدآمیزی در بارهٔ شعرای سمبولیست‌ربع‌چهارم قرن نوزده میگوید که « آنان به‌تمامی‌اشیاء وموجودات معانی‌نامحدود بخشیدند ، بنحویکه هرچیزی به‌ماوراءالطبیعه اشاره‌می کند . بیان‌ایشان نیز دلپسندانه نامفهوم بود .» (۳) ژاك‌ری‌ویر Rivière که روز گاری در صف سمبولیست‌ها قرار داشت ، نیز پس از مطالعهٔ یك اثر سمبولیك لذت‌خودرااینگونه‌بیان‌داشته است : « جاذبه‌ای درك نشدنی‌دارد ،افشان و درهم‌است ، واز اینها بهتر، گفتن آن به‌دیگران ممکن‌نیست.» (۴)

تفاوتی که میان شاعر سمبولیست و هنرمند رمانتیك وجود دارد در نحوهٔ ووسیلهٔ بیان‌احساسات است . با رواج‌سمبولیسم موقعیت‌خصوصی هنرمند رمانتیك خصوصی‌تر گردید : هنرمند رمانتیك فقط احساسات و هیجانات خاص‌خودرا داشت ،ولی‌شاعرسمبولیست گذشته‌ازاحساسات‌زبان خود راهم‌خصوصی‌ویکتا کرد. بطور کلی ،درشعرسمبولیك‌قواعد دستوری و جنبهٔ توصیفی زبان مرسوم تحت‌الشعاع استعاره و مجاز ویا ریزه‌کاری صور ذهنی قرار میگیرد . چنین شعری من‌حیث‌المجموع چیزی را جز

«حال» و جذبهٔ روحی سازندهٔ آن نمودار نمی‌سازد . در شعر سمبولیك، کلمات‌مبین حوادث یا موجودات‌عالم‌خارج نیستند ، بلکه بوسیلهٔ برقراری هم آهنگی اصوات، کلمات دیگر را منعکس می کنند. بگفتهٔ‌دیگر ، هر کلمه سمبلی است که از مفهوم قراردادی و توصیفی خود دردنیای خارج رو گردان میشود ، باینمنظور که‌موجب تداعی کلمات دیگری شود تا جمعاً بتوانند « چیزی » در دنیای باطن برانگیزند . مالارمه‌این « چیز » را یك راز مگو میداند . چرا که این « چیز » در خود شعر و در جادوی کلمات متجلی است‌وخواننده‌نمیتواند ارتباط ذهنی‌مستقیمی‌با آن برقرارکند . همین‌خصوصیت است که به این مکتب جنبهٔ مذهبی و عرفانی میدهد وشاعر سمبولیست‌را به‌لباس « کشیش‌اسرار »، که با سحر کلام سروکاردارد ، درمی‌آورد .

بامقدمه‌ای که‌در بارهٔ«اصالت احساس» آورده‌شد ، تحول سمبولیسم به «جادوگری کلام» امری طبیعی بنظر میرسد . ازآنجا که عالم خارج بایستی همچنان‌در انتظار بماند تاهنرمند سمبولیست آنرا ازطریق‌شهود والهام « کشف» کند، دنیای واقعی بدون‌مجاز وقیاس‌لفظی مفهوم‌وارزشی ندارد . بدین سبب ، توصیف قاطع و رئالیستی جهان وظیفهٔ هنرمند سمبولیست نیست . اینگونه توصیف ، همانطور که بودلر گفته است ، «کار دموکرات‌ها وبلژیکی‌هاست» ! آنچه به عالم واقعی معنی میبخشد، امتزاج آن با عالم غیر واقعی است ؛ و این امر بکمك سمبل‌ها انجام پذیر است . بنابرین ،سمبل قابلیت آنرا دارد که ماده را ازاین«تنگنا» رهائی بخشد و به مقام روح واثیر بالا برد . خلاصه اینکه ، سمبل‌زمین و آسمان را بهم می‌پیوندد ، ماده و معنی را یکی میکند و زمان را با

ابدیت جوش‌میدهد .شاعر بکمك سمبل‌ها قادرمی‌شود که‌ذرات‌آسمانی را بهزمین «احضار» کند وبرآنچه ناشناخته و نا پایدار ونامحسوس‌است جامهٔ دنیا و هستی بپوشاند . پس شگفتی ندارد اگر بودلر در قطعهٔ «Correspondance» رنگهارا **احساس** می کند، بوهارابگوش **می‌شنود** وآهنگها را **می‌چشد** .

امتزاج محسوس ونامحسوس و یکی شدن عالم عینی و معنوی ، بوسیلهٔ «سحر کلمات» و هم‌آهنگی صورذهنی و توازن اصوات و آهنگ شعری انجام می پذیرد . کمال مطلوب شاعر سمبولیست «Poésie pure» یعنی شعری است که از جنبه‌های غیر عقلانی و نامتصور زبان ، که با هیچ گونه توجیه منطقی ساز کار نیست ، الهام بگیرد . سمبولیسم‌شعر راچیزی‌جز بیان روابط سحرآمیزی که کلام ، میان مظاهر مادی‌ومعنوی ومحسوس و غیر محسوس‌و همچنین مابین عوالم مختلف احساس بر قرار میکند ، نمیداند . تنها زبان است کــه مناسبات مرموز و ناپیدای اشیاء یــا احساس ها را ، که از راه مستقیم و منطقی غیر قابل توضیح است ، می‌تواند آشکار سازد . بهمین جهت است که مالارمه اعتقاد دارد شاعر بایستی « خویشتن را به ابتکار کلمات تسلیم‌کند» و خودرا بدست امواج کلام و طغیان اندیشه‌های‌پیاپی بسپارد (۵) . بدین ترتیب زبان‌صرفنظر از مفاهیم معمولی و قراردادی آن ، یگانه عامل مؤثر و سازندهٔ شعر می گردد ، چرا که شاعرسمبولیست‌آنرا نه تنها شاعرانه‌تر بلکه‌فیلسوفانه تر از منطق و استدلال می‌داند . تا اینکه کار بآنجا می کشد که شعر فقط بخاطر هم‌آهنگی وطنین کلماتی که بیان کنندهٔ معنای‌خاصی‌نیست سروده میشود .

در نظر سمبولیستها، نیروی سحرآمیز زبان تنها در این نیست که راز مظاهر هستی را می گشاید، بلکه این نیرو در آهنگ و طنین کلام نیز نهفته است. بتصور ایشان، معنی واحساس بوسیلهٔ تضاد و هم‌آهنگی صداها وزیروبم نغمه‌ها در ذهن پیدا میشود. از اینرو زبان را بیشتر باین خاطر بکار میگیرند که از **قالب** آهنگدار آن استفاده کنند و گرنه به محتوی فکری و اجتماعی آن کار ندارند[1].

نکته اینجاست که کلمات زبان آدمی، خاصیت نت موسیقی‌را ندارد. کلمات، برخلاف الحان موسیقی نمی تواند قائم بالذات باشد. هر کلمه، برای اینکه جزو زبان محسوب شود، بایستی مبین چیزی و دارای معنائی باشدو گرنه جز صورت، خصوصیت دیگری نخواهدداشت. بنابراین حیات هر کلمه بمقابلیت ورسائی آن در بیان چیزها یا حالات و یا کیفیتهای مورد نظر بستگی دارد. همینکه کلمه‌ای این خاصیت‌را از دست داد بیدرنگ میمیرد. بگفتهٔ دیگر، مایهٔ زندگانی کلمات نه در آهنگ آنهاونه در «رنگ» آنها نهفته است؛ آنچه به کلمات زندگی می بخشد **معانی** آنهاست. دشوار است کسی بتواند از شعری که‌صرفاً از کلمات «خوشرنگ» و گوشنواز ترکیب‌شده باشد لذت ببرد ـ لذت شعری هنگامی دست می‌دهد که شخص بتواند بمفاهیمی که کلمات نمایندهٔ آنند پی‌ببرد. همین‌جاست که سمبولیسم بکوچهٔ بن‌بست می‌افتد. زیرا

۱ـ استعمال زبان بخاطر خصوصیات آهنگدارآن ازنهضت شعررمانتیک درآلمان ریشه می گیرد. تی‌یک Tieck و نووالیس و هوفمن Hoffmonn و دیگر رمانتیک‌های آلمانی کوشش می کردند که «ارکستر کلمات» را بوجودبیاورند. درواقع، تی‌یک از کلمات ماننداالحان‌موسیقی استفاده‌می کرد ویك «سمفونی» نیز تصنیف کرد! ازشعرای‌معاصرمی‌توان‌شاعرآمریکائی گولدفلچر Could Fletcher و «سمفونی‌های رنك» اورا نام‌برد.

اگر کلمات و اندیشه ها نتوانند به چیز های درک شدنی و یا مفاهیم احساس پذیر اشاره نمایند ، ادبیات دیگر نمی‌تواند وجود داشته‌باشد.

سمبولیسم هنگامی پا گرفت که هنرمند مطرود جامعهٔ غربی پی برده بود که محالست بتواندمانند افرادعادی و طبیعی « همرنگ‌جماعت شود.» بسیاری‌ازسمبولیست‌ها ، ازجمله‌آرتور رمبوArthur Rimbaud معتقد شده بودند که حالات روحی طبیعی و واکنش‌های احساسی خود بخود از لحاظ هنری عقیم و نازاست و برای اینکه هنرمند بتواند اثر هنری بزرگی بوجودآورد بایستی«انسان طبیعی» را در وجود خودبکشد وحواس خویشتن را ازآنچه طبیعی است منزه نگهدارد. این «خودکشی» هنرمندانه که مانند قیام رمانتیک‌ها جنبهٔ درون‌بینی داشت ، بـه مکتب سمبولیك پروبال داد .

هنرمندی که نیمی از وجود خود را انکار می کند ، یا می کوشد آنرا سرکوب سازد ، وبرای درك ماهیت اشیاءبه«جادوی کلمات»متوسل می‌شود گزیری نخواهد داشت مگر اینکه با مالارمه همصدا شود :«یك عبارت زیبای بی‌معنی بمراتب ارزشمندتر ازآن عبارت با معنی است که زیبائی چندانی ندارد ؛» و مـانند رمبو و مالارمه و ورلن Verlaine بالولیدن در زیر حباب شفاف ماوراءالطبیعه‌ای خود بزندگی بی‌ثمر وپر شکنجهٔ خویش ادامه دهد [1].

۱ـ رمبو که درهفده‌سالگی اشعارفناناپذیری می‌سرود ، درنوزده سالگی یکسره‌دست ازشعروشاعری‌شست، کشوربه کشورآواره گردید ودرگرسنگی‌وشکنجه جان‌سپرد . مالارمه که‌می‌توان گفت بادنیای‌خارج‌ازخطهٔ ادبیات هیچگونه‌رابطه‌ای نداشت، تمام عمر خـود را صرف نوشتن و تصحیح کردن و دوباره نوشتن ده دوازده سنات‌وبیست وچندتاشعر بلند وکوتاه کرد وما نند رمبو ، درماندهٔ‌وشکنجه

بقیه‌درذیل‌صفحهٔ بعد

کناره گیری و بیگانگی‌هنر از واقعیت و تکاپو برای « کشف » حقیقت واقع ازطریق پیوند دادن آن با ماوراءالطبیعهو غیر واقع(بوسیلهٔ سمبل‌ها) ، به‌نوعی‌اشرافیت‌ادبی‌گوشه‌گیروجمع مرموز عارفانه‌ای منتهی میشود که جز تجلیل وتلطیف بیهودگی خود ونفی آرمان‌های خویش، کاری ازآن ساخته نیست .

تحولات‌فکری‌واجتماعی اوائل‌قرن بیستم‌بتدریج ازرونق‌سمبولیسم کاست وروگردانی هنرمندانی چون‌آندره ژید وژاك ری‌وير‌ازین‌مکتب، موجب تنگی دائرهٔ هنری سمبولیسم گردید . تحولات زنـدگی ادبی ری‌وير ، که بوسیلهٔ‌براد فورد کوك **Bradford Cook** خلاصه شده‌است، مبین بسیاری از خصوصیات وهمچنین علل زوال این مکتب است . بگفتهٔ کوك ، ری‌وير باین سبب در جوانی سمبولیسم را ستایش میکرد که‌آن را « مکتب شاعران برگزیده و نخبه‌ای میدانست که غرور آنرا داشتند که بتوانند خود را ازمردم خشن ودرشتخو همواره دور نگهدارند وهنر پاك و دست نخورده‌ای بوجود بیاورند که تقطیر شدهٔ تمامی واقعیت‌های خارجی باشدو به‌تنهائی وبدون‌نیازبه‌مردم‌بتواندد‌وام بیاورد. این‌مکتب‌که تازه جویان ادبی‌را شیفتهٔ خود ساخته بود ، چیزی جزآخرین نمونهٔ‌هنر برای هنر نبود . اما ری‌وير بزودی دریافت‌که این طرز زنـدگی کاملا غیر عملی است . کم‌کم باین نکته پی‌برد که‌هنر،دست کم درمورد خود او ، ارزشی نخواهد داشت مگراینکه بیان کنندهٔ چیزی سوای خود هنر

بقیه پاورقی صفحه قبل

دیده جانداد.ورلن‌نیز که ازشدت‌علاقه‌بدوستش رمبو چندبارمیخواست‌اورا بکشد، مدت کوتاهی پس از ازدواج زن و فرزند را رها کرد و کوشید که آوارگی ونابسامانی خودرا درگوشهٔ کثیف‌ترین میخانه‌ها فراموش‌کند ، ولی‌زندگی‌اونیز درتنگدستی واختلال حواس پایان یافت .

باشد وآن «چیز» انسانیت،ویا بگفتهٔ خودش زندگی است وبس. . . . .
برای کسی مانند ری‌ویر که تحول هنری مالارمه و دیگر سمبولیست‌ها
را بیطرفانه بررسی میکرد ، طبیعی بود که درپایان کار این‌پرسش را از
ایشان بکند : « درهنر شماجای انسانها وزمین‌کجاست ؟ » سمبولیست‌ها
نتوانستند به او پاسخ‌قانع کننده‌ای بدهند، پس ری‌ویر خود را از محفل
ایشان کنار کشید.»(۶)

در پایان ، بی‌مناسبت‌نیست‌که‌گفتار کریستوفر کادول‌را، که‌درحقیقت
اشارهٔ گویائی به‌علل ونتایج اجتماعی این انحطاط ادبی است ، دراینجا
نقل کنیم :

> « قیام مداوم‌شاعران برضدنفی شعر و شاعری و آزادی
> فردی‌که موجودیت عینی بورژوازی موجب‌آنست، سبب
> پیدایش شعری می‌گردد که عیناً شرایط را برای ادامهٔ
> موجودیت عینی بورژوازی مساعد می سازد . این شعر
> از زندگی واقعی بسوی بهشت هنر محض می گریزد
> وبهمان نسبت که زندگی واقعی گلوی فرد را بیشتر می
> فشارد ، بیشتردم از ارزش‌واحترام‌فردی می‌زندوزندگی
> حقیقی‌راانکارمی‌کند . » (۷)

مآخذ فصل اول

۱ ـ نقل شده در کتاب پلخانف ؛ ذیل ص ۴٦–٤۵ (... کور)
۲ ـ ژرژ برینذز ؛ **جریان‌های اصلی ادبیات قرن نوزدهم** ؛ جلد دوم ص۱ ۰ ۲ (چاپ‌لندن)
۳ ـ در کتاب ف . ل . لوکاس ؛ **انحطاط و سقوط اندیشهٔ رمانتیك** ص ۳۸ ـ۳۷ (چاپ‌امریکا)
٤ ـ واینبرك ، **رئالیسم فرانسه** ؛ ص ۱۳۰
۵ ـ ا . هاوزر ، جلددوم ص ۶۵ ـ ۶۶۴ (مذکور)
٦ ـ ژرژ برینذز ؛ همان کتاب ؛ ص ۲۰۲ ـ ۲۰۱
۷ ـ نووالیس ؛ در کتاب مذکور برینذز ؛ ص ۱۱٦
۸ ـ ژرژ برینذز ؛ همان‌کتاب، ص ۱۸۲
۹ ـ فاطمهٔ سیاح ؛ « موضوع رمانتیسم و رئالیسم » **مجلهٔ مهر** شمارهٔ ۳ ، سال‌سوم ، ص ۸۰ ـ ۲۷۹

فصل سوم

رؤیای سور رئالسیم

«دردمن اینستکه‌در بیداری گرفتار کابوسم»

....

هربرت رید که یکی از کارگردانان مکتب سور رئالیست بشمار است ، در توضیح حال پیروان این مکتب می‌نویسد : « سوررئالیست‌ها باهر گونه کوششی که قصد ازآن ، دادن جنبهٔ فکری ومنطقی به‌هنر باشد مخالفند . بگفتهٔ دیگر ، آنان هرگز روا نمی‌دارند که عناصر عقلانی هنر برعناصر تصوری وتخلیلی آن رجحان داده شود . بعقیدهٔ ایشان،هیچ چیز بیحاصل‌تر وبیهوده‌تر از هنری نیست که منحصراً به بیان پاره‌ای از جهات گوناگون حقایق طبیعی بپردازد .» (۱)

این گفته ، رابطهٔ نزدیکی را که میان رمانتیسم و سوررئالیسم بر قرار است بروشنی آشکار می کند . در واقع ، عقیدهٔرمانتیك‌ها در بارهٔ اینکه‌آدمی‌ازعالم خارج بیگانه است و تنها حقیقت واقع ، دنیای‌درونی اوست وهمچنین نظریهٔعقلانی نبودن کردار ورفتار آدمی ، بطرزمبسوط وکامل‌تری در جنبش سوررئالیستی بیان گردید .

فلسفهٔ سمبولیسم نیز باهنر سور رئالیستی آمیزش دارد . سمبولیسم

حیطهٔ خودکامی هنرمند و سیطرهٔ « تداعی معانی و افکار »[1] را از حدود رمانتیسم فراتر برد وبدینوسیله راه را برای ظهور سوررئالیسم باز کرد . آنچه فیلسوف سمبولیست ، رمی دو گورمون Remy de Gourmont می گوید گواه براین امر است : « از هرچه بگذریم ، سمبولیسم تئوری آزادی است - آزادی مطلق اندیشه و گشادگی قالب هنری . این تئوری متضمن نشو ونمای درونی وبلامانع شخصیت هنری است .» (۲) این گفتهٔ رمبو نیز گواه است : « برآنم که آشفتگی ذهن خود را مقدس بدارم.» (۳)

سوررئالیستها ، بی‌اعتمادی رمانتیکها را به‌عقل‌ومنطق و نومیدی وشك آنانرا در بارهٔ تکامل پذیری طبیعت انسانی ، بنیان هنر خود قرار دادند وباین نتیجه رسیدند که سعی‌درآفریدن‌هنر از طریق فعل وانفعالات خود آگـاه قریحه وطرح ریزی ارادی و منطقی اثر هنری ، کوشش بی حاصلی‌است . بعقیدهٔ ایشان ، در صورتیکه هنرمند هشیارانه و بنحو عقلانی اثر خود را بوجود آورده باشد ومنطق واراده احساسات‌وغرائزش راتنظیم وهدایت کرده باشد ،هنرش فاقداصالت است .کمال‌مطلوب‌آنان، همچنانکه‌سالوادوردالی Dali اظهارمیکند، چیزی‌نیست مگر «اکتشاف

۱ ــ منظور آن لحظاتی است که شخص بچیز معینی فکر نمی کند،اختیار ذهن خود را بدست‌رشتهٔ افکار درهم ونامربوط می‌سپارد ودرعین اینکه همه‌گونه تصورات جسته گریخته درمخیله‌اش خطور می‌کند ، نتیجهٔ فکری معینی بدست نمی‌آورد .اینگونه تداعی برای‌هرکس پیش می‌آید، چنانکه هرگاه اندیشهٔ‌خود راآزاد بگذاریم‌می‌بینیم که،مثلا، خیال روی معشوق وتصویر ذهنی کفش‌های نوی که خریده‌ایم واتوبوس خطی که هر روز سوار می‌شویم وعابرانی که‌باهم‌گلاویز شده‌اند پشت سرهم در ذهن مـا خطور می کند ، تا اینکه سرانجام قیافهٔ نحس طلبکار جای چهرهٔ خیال‌انگیز معشوق رامیگیرد ! حال‌اگر همهٔ این تصویرهارا در یك تابلوی نقاشی باهم جمع‌کنیم ویا اینکه از مجموعهٔ آنها شعری بسازیم، یك اثر هنری سوررئالیستی بوجود آورده‌ایم .

منظم ومداوم آنچه غیو عقلانی است . » گفتهٔ آندره برتون Breton در وصف حال هنر خود ویاران سوررئالیست نیز این خصوصیت سوررئالیسم را آشکار می کند :«عمیقترین احساسات شخص هنگامی بتمام معنی تجلی می کند که تصورات وهمی همه چیز را رهنمون گردد و اختیار ازدست برهان ومنطق انسانی بیرون شود .» (۴)

سوررئالیسم اساس کار خود را بر **تداعی آزاد معانی وافکار وتصاویر** ونوعی حالت خلسه ورؤیا می گذارد و می کوشد تا بهخلاقیت هنری جنبهٔ **خود بخود** بدهد . اما، برخلاف آنچه هنرمند سوررئالیست می‌پندارد ، تداعی آزاد معانی و دنیای رؤیاها هیچیك در حقیقت آزاد و بی قانون نیست و در آفرینش های هنری هیچ چیز صرفاً « خود بخود » بوجود نمی‌آید . شاید بازی سرنوشت باشد که تجربیات فرویدویونگ Jung درعین اینکه پایهٔ تئوری‌سوررئالیسم قرار گرفت ، بنیاد آنرانیز لرزاند . تجربیات ایندو دانشمند نشان داد که‌دنیای ضمیر باطن ورؤیا آنقدرها هم دستخوش هرج و مرج و بی قانونی نیست ، بلکه تابع سلطهٔ آهنین الزامات و ضرورت‌های ناخود آگاه است ، آنگونه که میل های پژمرده و واپس رانده که‌بصورت عقده‌های روحی در آمده است‌همواره راه را بر « گریز های ذهنی » و خیال پردازی تنگ می کند . بنابرین آزادانه ترین و بی‌بندوبار ترین تخیلات و توهمات ما تابع انگیزه‌های ذهنی معینی است که علیرغم شکل واژگونه وغیر واقعی خود ازواقعیت های خارجی سرچشمه گرفته است . همچنین تحقیقات‌ماك کوردی Mac Curdy در بارهٔ دیوانگان ثابت کرد که یاوه گوئیهای مرد مجنون ، که ظاهراً « خود بخود» صورت می گیرد ، تابع آرزوها وتمایلات‌بسیار

ساده‌ایست کــه در مخیلهٔ بیمار جای گرفته و دارای قوانین معین ولی ناخودآگاه است .

بنابرین ، « آزادی » سوررئالیستی هنرمند چیزی جز اسارت وی در پنجه‌های آهنین غرائز کور نیست . ازآنجا که هنرمند سوررئالیست صور ومضامین هنری خودرا از درون دنیای ناخودآگاهی بیرون‌می‌کشد، نه خود او و نه واقعیت‌های اجتماعی برافکار او نظارت دارند؛ همینست که «آزادی»وی به‌سلطهٔجابرانه‌و بیرحمانهٔغرائز بدوی منجرمی گردد.چنانکه یکی از نویسندگان اشاره می کند : « وقتیکه فرد خود را نقطهٔ مقابل اجتماع قرار دهد وعقل ومنطق رامردود شمارد ومکاشفه وبی‌خویشتنی را ستایش کند، شخصیت‌وی انبساط و گسترش نمی‌یابد، بلکه فشرده‌ومنقبض می گردد ؛ در چنین حالتی تنها چیزی که در میان می‌ماند وجدان‌آشفته ومضطرب‌هنرمند است که هنر بایستی همانندافیون‌آنرا تخدیرکند.»(۵)

بادر نظر گرفتن اینکه سرچشمهٔ هنر سوررئالیستی عالم‌رؤیاست، در مورد اینکه شعر سوررئالیستی شعر بمعنای واقعی کلمه بــاشد تردید بسیار است . شعر سازنده وخلاق است ولی رؤیا چنین نیست . شعر ازین لحاظ جنبهٔ خلاقیت دارد که نوعی‌احساس و اندیشهٔ منظم یارهبری‌شده است ، حال‌آنکه رؤیا مجموعه‌ایست ازتداعی‌های «آزاد» معانی و صور ذهنی واقعیت خارجی که خواست انگیزه‌هــای کور و غریزی آنها را ترتیب داده است (همچنانکه ذرات‌آهن «آزادانه» در جهت کشش‌آهن ربا صف‌آرائی می کنند .) پیداست که غرائز نابخود و نابینا نمی‌تواند خلاق وسازنده باشد ــ خلاقیت نظم وترتیب و طرح ریزی را ایجاب می کند و برای اینکه نیروئی‌خلاق باشد بایستی از خود اراده‌ای‌داشته‌باشد

و اراده هم بدون آگاهی از عللی که موجب انتخاب طرح یا روش معینی گردیده است امکان پذیر نیست. بنابرین خلاقیت، کـه نقطهٔ مقابل پیدایش تصادفی وخود بخود است، عبارت از اراده و خواستی است کـه قالب گیری و نقش بندی می کند؛ این تحول ارادی با سیر احتیاجات کور و غریزی تفاوت بسیار دارد. تصادف وضرورت کور طبیعت، سنگ پاره‌ها را باشکال عجیب و غریب و بی‌معنی درمی‌آورد، حال آنکه ارادهٔ آدمی از تخته‌های سنگ مجسمه های دلپذیر و پرمعنی می‌سازد. لانه‌ای کـه پرستو می‌سازد، کندوئی که زنبور عسل بوجود می‌آورد، وامثال اینها، محصول تکاپوی ارادی نیست، بلکه نتیجهٔ تکاپوی غریزی است. همینست که درطرح ریزی و ساختمان لانهٔ چلچله یا کندوی زنبور تغییر و تکامل راه ندارد ولانه و کندوی هزار سال پیش باامروز یکی است.

خصوصیت رؤیا اینستکه از اقلیم ضمیر نـابخود متصاعد می‌شود، از اینرو دارای بینائی و شعور و خلاقیت نیست. اما شعر، که از دنیای خودآگاهی سرچشمه می گیردو بسوی سرزمین باطن سرازیر می‌شود خلاق وخودآگاه است. رؤیا بیمناکانه خود را از خطهٔ احساسات دور می‌دارد؛ مبادا خفته را بیدار کند و به عمل وادارد. شعر این خطه را متهورانه در می‌نوردد تـا دنیای روحی را دگرگون سازد. شعر کلمات را چنان ترتیب میدهد تااحساسات برانگیخته شود وشخص احساس تازه‌ای دربارهٔ واقعیت پیدا کند. حال آنکه، رؤیا واقعیت را بنا به‌تمایلات نهفتهٔ غرائز قالب ریزی می کندو بنابرین نه‌تنها از لحاظ آشنا کردن شخص باحقیقت واقع کاری ازآن ساخته نیست، بلکه بـرای اینکه شخص را همچنان در خواب نگهدارد وی را از حیطهٔ واقعیت‌های خـارجی دورمی دارد.

(می‌دانیم که خواب در حقیقت قطع توجه حواس از محیط است . بهمین سبب ، برای اینکه زودتر بخواب رویم سعی می کنیم اطاق تاریك و بی سروصدا باشد ، یعنی اینکه حس بینائی و شنوائی ما با نوروصوت ، که از جملهٔ واقعیت‌های خارجی است ، تماس نامحسوس داشته باشد .)شعر ، بر خلاف رؤیا ، غرائز ما را با واقعیت تطبیق می دهد ؛ ازینرو شخص را با محیط می‌پیوندد ورابطهٔ او را با طبیعت همیشه تر و تازه نگه می‌دارد (۶) .

هنرمند سوررئالیست، که سیر رؤیا و شعر را یکی می‌داندهمواره تشنهٔ«مافوق‌واقعیت» وجویای‌چیزی است که از قوانین طبیعی ونمودهای زندگی واقعی برتر باشد . بدین جهت ، درتلاشی که رمانتیك هادر جستجوی«ناشناختهونایافته»می کنندسوررئالیست باایشان همراه‌وهمگام است . مارسل لو کنت **Marcel Lecomte** بما می گوید که سوررئالیسم **نوید** تازه‌ایست که بوسیلهٔ گریز از «حقایق پوچ‌وناچیز زندگی» مارا بسوی «ناشناخته» رهبری می کند . (۷)

طرد کردن واقعیت خارجی بسبب « پوچی و ناچیزی » آن ، بی شبهه به تجلیل واقعیت درونی منجر می گردد ، که نتیجهٔ منطقی‌آن‌این است که‌نظم‌دینامیك حیات‌جای خود را به‌هرج ومرج احساسات‌می‌دهد. حقیقت را بخواهید ، هدف واقعی سوررئالیسم جز نفی کلیهٔ‌قوانین طبیعی واجتماعی وانهدام بنیان عقل‌واستدلال ، چیزدیگری نیست .

بعضی از مروجان‌سوررئالیسم کوشیده‌اند که آنرا یك‌نهضت‌علمی ، مترقی ، انقلابی و غیره ... وانمودکنند. ازجمله ، هربرت ریدسعی کرده است ثابت کند که این مکتب‌بیان هنری واقعی «دیالك‌تیك» است . با

تکیه برین حقیقت که میان دنیای واقعیت عینی و دنیات توهمات ذهنی تضاددائمی برقرار است، هربرت رید معتقداست که هنرمندسوررئالیست این تضاد را بوسیلهٔ ایجاد یك «سن‌تز» یا «یك‌اثر هنری که عناصرهردو دنیا را بایکدیگر ترکیب‌می کند» برطرف می‌سازد. (۸)

درمطابقت‌قوانین دیالك‌تیك باخصوصیات سوررئالیسم‌تردیدفراوان است. حقیقت اینکه نه‌سوررئالیسم و نه‌استدلال هربرت رید، بدلائلیکه ذکر می‌شود، بادیالك‌تیك ساز گار نیست :

نخست اینکه، سن‌تز غیر از «ترکیب» سادهٔ دوعامل متضاد تز و آنتی‌تز است. سن‌تز از لحاظ شکل کاملتر واز لحاظ محتوی عالیتر از مجموع‌تز وآنتی تزاست.

دوم اینکه، صورذهنی هنرمند سوررئالیست زائیدهٔ روابط‌متقابل دنیای عینی وعالم ذهنی نیست. بگفتهٔ دیگر، آنها را آمیزش‌دینامیك احساس باواقعیت خارجی، که موجب تغییر و تحول احساسات می‌شود، بوجود نیاورده است. این صور ذهنی، در حقیقت تصویر های تحریف شده و ناقصی است از مظاهر واقعیت خارجی که بنحو ناخودآگاه و در تحت شرایط غیر طبیعی در دنیای ذهنی منعکس‌ومتراکم شده‌است.

سوم‌اینکه، دنیای عینی وعالم‌ماده‌فقط ازاشیاء وموجودات‌تشکیل نشده است. این دنیا دستگاهی است که مطابق قوانین طبیعی و اجتماعی دائماً در حرکت و تغییر و تحول است. سوررئالیست «توهمات‌ذهنی» خود را باچنین دنیائی «ترکیب» نمی کند؛ او اشیاء وموجودات خارجی را که درکارگاه شعور باطن‌انباشته‌شده‌اند، بدون درنظر گرفتن‌قوانینی که این اشیاء وموجودات در عالم خارج تابع آنند، سیلاب‌وار از ذهن

بیرون‌می‌ریزد . بعبارت‌دیگر، سوررئالیست صرفاً **شکل** اشیاءوموجودات حقیقی را بدنیای باطنی خود منتقل میکند و به **محتوی** آنها وروابط آنها با یکدیگر کارندارد ، (بگذریم ازاینکه حتی شکلهائی هم که‌در دنیای‌ناخودآگاهی«کشف» میکند ازلحاظ‌جسمی وهندسی شباهتی به‌شکل اشیاء وموجودات حقیقی ندارد .)

بالاخره ، ازآنجا که سوررئالیست صور ذهنی را همانگونه‌که‌در حالت رؤیا اتفاق‌می‌افتد بی‌اراده وپشت سرهم وبدون نظم و مراتب‌منطقی بروی کاغذ میآورد ، دنیای ناخود آگاهی را برتراز دنیای خودآگاهی قرار میدهد وبدین ترتیب بجای « ترکیب » این دودنیا ، یکی را زیر سلطهٔ دیگری میآورد .

چنانکه مشاهده کردیم ، در مکتب رمانتیك سیر تاریخ را باسیر « روح » یکی میدانند . هنرمند سوررئالیست که خود یکپا رمانتیك است ، همین نوع‌تصورات‌را در بارهٔ تاریخ دارد . چنانکه هربرت رید مینویسد ، کاری‌که هنرمند سوررئالیست انجام میدهد جنبهٔ « آنی »دارد و میدانیم که « گردش تاریخ هم‌بیش از آنچه تابع دور اندیشی وتعمق باشد از بصیرت باطنی پیروی میکند . » (۹) در نتیجه نه تنها هرگونه کوششی برای درك قوانین تاریخ بیهوده است بلکه معرفت علمی و عینی نیز در مطالعهٔ تحولات تاریخی مؤثر نخواهد بود. بنابراین ، بزعم‌آندره برتون ، « خیال و تصور وسیلهٔ اندازه گیری اعماق اسرار آمیز تاریخ » میگردد . (۱۰)

کسی‌که چنین تصورات رمانتیك وعارفانه‌ای در بارهٔ تاریخ دارد ، بی‌شبهه قادر نیست انسان را بعنوان موجود اجتماعی تکامل پذیری درك

کند. حقیقت اینکه، تغییر و تکامل وجدانیات و شخصیت آدمی، که نتیجهٔ مبارزهٔ هشیارانهٔ او بـا عوامل طبیعی و اجتماعی است، در نظر هنرمند سوررئالیست اعتباری ندارد. همینست که مانندهنرمند رمانتیك که انسان ناپخته و بی‌تجربهٔ دوران کودکی را تجلیل میکند، او نیز انسان تکامل یافتهٔ تاریخی را قربانی بشر بدوی میسازد که از تاریخ نشان ندارد. به ادعای آندره برتون «اثری که بتوان آنرا هنر نامید، اثری است که طراوت احساسات کودکی را بما باز گرداند. هنرمند از عهدهٔ اینکار در صورتی می‌تواند برآید که هنر خود را با تاریخ حوادث جاری مستقیماً مرتبط نسازد.» (۱۱)

بگفتهٔ آخر، سوررئالیسم عصیان برضد تاریخ و انسان متمدن است، و سوررئالیست میکوشد که نیروی محرکات و تمایلات بدوی را به انسان متمدن بازگرداند وحکومت مطلقهٔ غرائز رامستقر دارد.

تسلیم بی قید وشرط هنرمند به اقتدار کور وبیرحمانهٔ نیروهای ناخـود آگاه، حاصلی جز آنارشیسم و هرج و مرج طلبی فکری نخواهد داشت. بهمین سبب، جهانی کـه هنرمند سوررئالیسم تصویر میکند از تأثیر قوانینی که نظام عالم بر آنها نهاده شده مصون است و از قانون جاذبهٔ عمومی گرفته تا اصل تکامل موجودات، هیچ اصل و قانونی در آن اعتبار ندارد. دنیای او فضای نامحدودی است کـه هیچ چیز آن در جـای طبیعی و قرار دادی خود نیست، همه چیز معلق و وارونه است و حیات هر چیز قانون خاص خود را دارد که با قوانین عمومی نظام طبیعت وابسته نیست.

سوررئالیسم تظاهر هنری آخرین مراحل تمدن دنیای مغرب و

پدیدهٔ دورانیست که لیبرالیسم بصورت آنارشیسم در می‌آید . این‌مکتب هنری زائیدهٔ تئوری هائیست که میکوشند در دم واپسین حکومت طبقهٔ متوسط ، دنیای باطنی فرد را منبع همهٔ محرومیت‌ها و شکست ها بشمار آورندوداروی بیماری‌های تمدن‌معاصر را **درخود فرد** بجویند(فرویدیسم) وبالنتیجه‌فرد را از قوانین والزامات‌دنیای‌خارج بی‌نیازدانند(آنارشیسم). **سور رئالیسم** توهم کهنهٔ لیبرال های پیشین را که می پنداشتند آزادی در ندیده گرفتن ضرورت و رهائی از الزامات اجتماعی است ، دوباره زنده میکند .

هرچند که قیام رمانتیك ها برضد سیستم های‌جدید اقتصادی و اجتماعی‌جنبهٔ‌درون‌بینی‌ونحوهٔ غیر عقلانی‌داشت ، ولی هر گز به‌آنارشیسم و نفی کلیهٔ اندوخته‌های تمدن بشری منجر نگردید .حال آنکه ، سور- رئالیست‌ها آنچه را **بوده** و آنچه‌را **هست** یکباره مردود شمردند، بی آنکه از آنچه **خواهد بود** بوئی برده‌باشند . حق با پیر ناویل **Pierre Naville** است که میگوید :

> «بطور کلی ومعنوی مبداء سور رئالیسم آنارشیسم‌است- آنارشیسمی که نوع خاصی از بی‌اعتنائی به هرنوع بیان و توجیه است ، سوای بیان وتوجیه‌خود این‌بی‌اعتنائی. یکی از صورتهای ایـن بی‌اعتنائی عصیان خود بخودی است که برضد جمیع‌آثار فکری معاصر انجام‌می‌پذیرد. حتی ممکنست گفت‌که این عصیان‌کلیهٔ ایده‌ئولوژی‌هائی را که از ابتدای تاریخ تاکنون بصور معین تدوین شده است مردود می‌شمارد .»(۱۳)

گفتنی‌است که‌حکم‌محکومیت‌سوررئالیسم‌را خود سوررئالیست‌ها امضاء کردند . واقعیت هول‌انگیزی که با گرفتن فاشیسم دراروپاپدیدار

کرده بود چنان آشکار و قاطع بود که خواب آلوده ترین هنرمندان طبقهٔمتوسط رانیز بیدار کرد. گروه گروه‌نویسنده و هنرمندبه‌صف‌مبارزه با فاشیسم پیوستند، و از آنجمله سوررئالیست ها بودند (لوئی آراگون وپل‌الوار ودیگران،) که بناچاراندیشه وبیان سوررئالیستی‌رارها کردند وبرای‌شناختن وشناساندن واقعیت‌های‌تازهٔزندگی‌شیوه‌های‌متمایل‌به‌رئالیسم پیش گرفتند. گواینکه‌هنوز سوررئالیسم زندگی نیم جان خود راادامه می‌دهد، ولی‌دیر یازودمرگ‌آن‌درخواهد رسید.

مآخذ فصل دوم

۱ - به‌نقل‌از ادموند ویلسون در کتاب **Axle's Castle** ص۲۰ (چاپ‌امریکا)

۲ - ا . هاوزر، جلد دوم، ص ۸۰۶ مذکور

۳ - به‌نقل ازاس فینکلشتاین **هنرواجتماع**، ص۱۵۶ (چاپ‌امریکا)

۴ - برادفورد کوک«ژاک‌ریویر وسمبولیسم» مجلهٔ **تحقیقات‌فرانسوی دردانشگاه ییل** شماره ۹ ص ۱۰۴ (چاپ‌امریکا)

۵ - نقل‌شده در کتاب هاوزر جلددوم ، ص۸۹۹

۶ - ب . کوک ، همان‌مقاله ، ص۱۰۸

۷ - کریستوفر کادول ، **وهم وواقعیت**، ص ۲۹۲ (چاپ‌لندن)

فصل چهارم

دلهرهٔ اگزیستانسیالیسم

«درك زندگی حاصلی جز دلهره نخواهد داشت.»
آندره مالرو

همچنانکه شارل بودلـر رمانتیسم را بـا سمبولیسم پیوند داد، کی‌ار کگآرد **Kierkegaard** زمینه را برای تکامـل رمانتیسم بصورت اگزیستانسیالیسم فراهم ساخت.

همان ایده‌آلیسمی که به رمانتیك‌ها نیرو بخشیده بود، تکیه‌گاه اگزیستانسیالیست‌هاقرار گرفت. هنرمندرمانتیك‌معتقد بود که احساسات محك حقایق خارجی است وبه مظاهر واقعی حیات تنها در صورتی می توانست توجه داشته باشد که وجود آنها را قلباً **احساس** کرده باشد. فیلسوف اگزیستانسیالیست نیز معتقد است کـه جهان بدون **وجود ما** محسوس ومؤثر نخواهد بود ودرحقیقت، مائیم که به دنیای حقیقی‌جان می‌بخشیم.هایدگر **Heidegger**، پدر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، می‌گوید: «من چنان موجـودی هستم که هستی ازوست،» و ایـن گفته سخن کی‌ار کگآرد را بیاد میآورد کـه گفته است: «وجدان همواره حقیقت را خلق می کند.» بنابرین، فرد نه تنها سرچشمهٔ ارزش‌ها بلکه‌خلاق

واقعیت است و ، سخن کوتاه ، وجود اشیاء مرهون وجود فردست ؛ همچنانکه در رمان **میهمان** اثر سیمون دوبوار **Simone de Beauvoir**، فرانسواز « با حضور خود اشیاء خفته‌را بیدار میکند ورنگ و بویشان را باز می بخشد . »

از آنجا که بزعم اگزیستانسیالیست ها ، در عالم هستی اصل **وجود ما** است ، تعیین سرنوشت نیز بعهدهٔ **خود ما** خواهد بود ؛ آیندهٔ ما دردست خود ماست وما خود را باختیار می‌سازیم . نتیجهٔ منطقی این اعتقاد آنستکه انسان قادر بر سرنوشت‌خویشتن است . ولی در صورتیکه سرچشمهٔ هستی مائیم وحقیقت واقع پرداخته خود ماست ودر انتخاب‌راه‌و روش زندگی وموقعیت هائیکه سرنوشت ما را نقش بندی میکند اختیار تام‌و آزادی‌مطلق داریم ، چرابایستی زندگی را ، بزعم اگزیستانسیالیست ها ، مهوع وچندش انگیز وبیهوده بدانیم ؟!

توجیه اگزیستانسیالیست اینست که وجود من در امان نیست‌زیرا موجودات دیگری‌هم‌هستندکه‌دنیائی‌را که‌ساختهٔ من‌وخاص من‌است‌ساختهٔ خود و خاص خود میدانند . مشکل اینجاست که دنیای آنان دنیای من است‌باضافهٔ خود من ؛ پس همانگونه که من دیگران را ابزار کارخود می‌پندارم ،آنان‌هم مراآلت‌دست‌خویش می‌شمارند. لهذا تعدد وجدان‌ها زندگانی را نحس و الم انگیز می سازد و باعث می شود که من دائماً دستخوش اضطراب ودلواپسی باشم . عشق و همکاری و ودادهمیشه بسر خوردگی ویأس منجر می گردد ، زیرا این روابط بنا به طبیعت خود تسخیر آزادی دیگران را ایجاب می کند که امری محال است . ازاین رو ، «خودبودن ودیگران بودن»که اجتناب ناپذیر ولازمهٔ ادامهٔزندگی

است ، مایهٔ دلهرهٔ دائمی می گردد . (۱) همینست که ژان پل‌سارتر در سراسر کتاب **در بسته** ، می کوشد بما ثابت کند که وجود دیگران برای ما جهنم است[۱] .

حقیقت امر اینستکه ، این دلهره و اضطراب دائم زائیدهٔ حیات و زندگی اجتماعی نیست ، بلکه ریشهٔ آن در خود فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و تناقضات آن نهفته است . اگزیستانسیالیسم بشر را در تعیین سرنوشت خود آزاد می‌داند ، ولی این آزادی و اختیار صرفاً جنبهٔ ذهنی و معنوی دارد زیرا باضرورت های دنیای خارج وجبر اجتماعی و تاریخی هم بسته نیست . درنظر اگزیستانسیالیست‌ها ، حصول آزادی تنهاازطریق آگاهی وجدانی امکان پذیر است ، واین «آگاهی وجدانی» مجرد وذهنی است

۱ ـ روش‌ما درتجزیه وتحلیل آثار بالزاك ودیکنس وتولستوی، خواننده را متوجه ساخته‌است که‌در تحلیل انتقادی آثار یك‌نویسنده ، خودشخص وعقاید خصوصی وفعالیت‌های اجتماعی وسیاسی‌اش چندان موردتوجه مانیست هدف‌اصلی ماتحلیل انتقادی نحوه‌ایست که نویسنده واقعیت را نمایانده است . نمی‌خواهیم بگوئیم که‌عقاید نویسنده وتجربیات اجتماعی او در نحوهٔ درك و نمایش واقعیت بی‌تأثیر است؛ تاریخ ادبیات‌نابغه‌ای مانند بالزاك، که‌درتوصیف واقعیت‌خارجی تحت تأثیر معتقدات شخصی‌خود قرارنگرفته‌باشد ، کمتر بیاددارد . ولی قصدما اینست که افکاری راکه نویسنده در هریك ازنوشته‌های خود بیان داشته است با واقعیت‌های‌اجمتاعی زمان نگارش مقابله کنیم ، بی‌آنکه‌عقاید کنونی‌نویسنده را ملاك سنجش آثارگذشتهٔ اوقرار دهیم .

تحلیلی که دراین فصل ازکتابهای آندره مالروشده است نشان‌خواهد داد که‌این نویسنده، که روزی در صف‌ترقیخواهان جای داشت وامروز از دستیاران ژنرال‌دوگل محسوب است ، درهمان اوان ترقیخواهی افکاری در کتابهای خود بیان کرده که نه‌تنها جنبهٔ مترقی ندارد بلکه تغییر روش سیاسی بعدی وی را حتمی‌الوقوع می‌سازد . ازطرف‌دیگر ، ادامهٔ روش سیاسی ژان پل‌سارتر با دوام معتقدات اگزیستانسیالیستی‌اوسازگار نیست وبی‌شبهه کتابهائی که وی‌درآینده خواهد نوشت (در صورتیکه روش سیاسی فعلی همچنان ادامه یابد ،) یا جنبه اگزیستانسیالیسی نخواهد داشت‌ویادست‌کم این‌فلسفه مایهٔ اصلی آنهانخواهدبود. خلاصه‌اینکه ، دراین فصل جنبه‌های اگزیستانسیالیستی آثار گذشتهٔ سارتر مورد انتقاداست‌نه، شخص ژان‌پل سارتر .

نه بستگی به عوامل خارجی دارد ، نه تجربیات گذشتهٔ بشری محرک آنست و نه عقل و منطق بدان استحکام می‌بخشد . بنابرین ، انسان بایستی به‌تنهائی و با تکیه بر وجود خود آزادی را تحصیل کند ، زیرا دسترنج پیشینیان و همکاری با دیگران او را بکار نیاید . همچنانکه سارترمی نویسد ، «انسان را نباید« حیوان عاقل » یا «حیوان اجتماعی» دانست . انسان موجودی آزاد ومطلقا دمدمی و نامصمم است که زندگی خویشتن را خود بر می گزیند .... » (۲) در واقع ، فیلسوف اگزیستانسیالیست آدمی را در مبارزهٔ حیات برهنه وبی کس می‌داند وثمره‌های اقتصادی و اجتماعی و علمی سیر تکاملی انسان و همدردی و همکاری همنوعان او را درحصول آزادی ونقش بندی سرنوشت مؤثر نمی‌داند .

گفتیم که سارتر آزادی راپدیده‌ای مجرد ومعنوی می‌داند . بگفتهٔ خود او ، «آزادی آدمی گوشهٔدنج وفرو بسته‌ایست » که در برابر«تاخت وتاز » های‌دنیای خارج‌حکم«پناهگاه» را دارد (**عصر منطق**).(موضوع اصلی این کتاب ، قهرمانی‌های کسی است که باهمهٔ فشارها و الزامات جهان مادی ، آزادی درونی خود را محفوظ می‌دارد.) درنظرآلبرکاموهم آدمی در **خود** زندگی می کند و چندان نیازی به **ورای خود** ندارد : « ... کسی که ولو یکروز هم زندگی کرده باشد بآسانی می‌تواندصدسال در زندان بماند . خاطرات زندگی اوآنقدرهاهست که حوصله‌اش سر - نرود. » (**بیگانه**)

از آنجا که در چشم نویسندهٔ اگزیستانسیالیست موقعیت فرد در زندگی به سازمان اجتماعی یا گذشتهٔ تاریخی بستگی ندارد ، تغییرات و تحولات اجتماعی در سرنوشت انسان تأثیری نخواهد داشت . نتیجه

اینکه سرنوشت افرادهیچگونه وجه اشتراکی بایکدیگر نداردومشکلات زندگی هر کس خاص خود اوست . « کارانقلاب آنستکه مسائل مربوط بخودرا حل وفصل کند ، نهمسائل زندگی مارا. برطرف کردن مشکلات مافقطکار خود ماست وبس ......» (آندره مالرو: **امید**)

ندیده گرفتن ضرورت های فردی ومحیطی ، نفی تأثیرات جبری (مانند موقعیت‌های طبقاتی) و امتناع از جستجوی علل مشترك مشکلات فردی ، جبراً موجب می‌شود کـه تحصیل‌آزادی امکان‌ناپذیر گردد . راست است که ما در تعیین سرنوشت خود آزاد هستیم ، ولی‌طرح‌ریزی سرنوشت و حصول‌آزادی درخلاء و به‌تنهائی ممکن نیست ماخواه‌ناخواه در اجتماع زندگی می کنیم و جز از طریق اجتماع به‌آزادی‌راه‌نتوانیم برد . آیا می‌توان ادعا کرد که انسان بدوی‌وحشی که هردم درمعرض درندگان وآفات ارضی وسماوی و بیماریهای گوناگون قرار می گرفت و وسائل ابتدائی تولیدی در اختیار داشت ، از انسان متمدن که بوسیلهٔ کوشش دسته‌جمعی و اجتماعی وبکمك صنایع جدید برین دشواری ها چیره می‌شود ، آزادتر بوده است ؟ ندیده گرفتن قوانین روابطاجتماعی و تحولات علمی و تـاریخی ، باعدم آزادی برابر است . همینست کـه اگزیستانسیالیست که در ابتدا خود را آزاد آزاد می‌پنداشت ، سرانجام خویشتن را با زندگی‌دشوارو فاجعه آمیز وهول انگیزی روبرومی‌بیند. زندگی در چشم او به‌برتگاهی موحش‌وظلمانی تبدیل میگردد که‌انسان از گردنه‌های خطرناك آن **به‌تنهائی** پیش می‌رود ، تا اینکه خـواهی نخواهی پی‌می‌برد که آزادی دست یافتنی نیست و «نمی‌توان ازقیدی که موجود دربن دنیا بر دست وپای خـود بسته است رهائی جست . » (۳)
اینجاست کـه گفتار داهیانهٔ یکی از پیشوایان بشریت در خاطر زنده

میشود : « انسانها خود تاریخ خود را میسازند ، ولی نه بدلخواه یا در اوضاع و احوالی کـه خود گزیده باشند- بلکه در اوضاع و احوالی که مستقیماً بوسیلهٔ گذشتهٔ تاریخی پیدا آمده و فراهم شده و به ایشان منتقل گردیده است .»

بنابرین ، طبیعی است که « آزادی اگزیستانسیالیستی » سرانجام به یأس و دلزدگی و عدم آزادی منتهی میگردد . از آنجا که تحصیل آزادی فردی و مجرد و معنوی امری محال است ، اگزیستانسیالیست که آزادی وخوش بینی را سرمنزل خویش قرار داده بود ، درپایان سفرخود را سرگشتهٔ وادی اسارت ونومیدی می‌یابد .

علت دیگر «دلهرهٔ دائم » اینستکـه اگزیستانسیالیست ، چـون خود رااز گذشتهٔ تاریخی وارزش‌ها واصولی که سیر اجتماع تثبیت کرده است بی‌نیاز میداند ، سرانجام دستخوش تناقض دردناکی میشود .می‌بیند کـه بدون در دست داشتن اصلی استوار و منطقی بـایستی راه خود را انتخاب کند و بدون اعتقاد به ملاك و محك گزینش ها ، گزیده‌های خود را جامهٔ عمل بپوشاند . (۴) اینگونه انتخاب و اختیار طبیعتاً جنبهٔ غیر عقلانی دارد ، زیرا دارای قانون معینی نیست ، برهیچ اصل و مبنائی پایه گذاری نشده‌است و مستقل از هرگونه درك و شناخت اجتماعی انجام میگیرد . ازینرو ، در نـظر اگزیستانسیالیست ، حیات وابستهٔ **وجود** آدمی‌است، نه وابستهٔ **اندوخته‌های فکری** او : چه وجود داشتن زیستن است ، نهشناختن .

اما، چون هر تصمیمی که انسان اتخاذ میکند سن‌تزی‌است که تأثیر متقابل اصول فکری وشرایط محیطی شخص بوجودمی‌آورد ، لهذا تصمیماتی

که بدون دخالت اصول فکری انجام می گیرد(تصمیمات اگزیستانسیالیستی) به اصطلاح چیزی کم دارد و همین امر موجب میشود که اگزیستانسیالیست دائماً دستخوش دلهره باشد که مبادا انتخابی که کرده است درست نباشد . (بگذریم از اینکه هیچگونه تصمیم واقعی بدون دخالت اصول ومعتقداتی که جامعه در ذهن ما جایگیر کرده است انجام نمی گیرد . منتهی اگزیستانسیالیست معتقدنیست که این اصول و معتقدات راجامعه به ما تحمیل کرده است ، بلکه آنها را زائیدهٔ وجود **خود ما** می - پندارد .) خلاصه اینکه ، چون هیچگونه انتخاب درستی بدون استفاده از اصول اخلاقی و اجتماعی و بدون در دست داشتن ملاك خوب و بد ممکن نیست ، اگزیستانسیالیست به امکان ناپذیری زندگی خودگزیده وبالنتیجه به عدم آزادی وجود (Existence) پی میبردو بخودمی لرزد.

سارتر در بارهٔ ماتیو ، قهرمان **راه‌های آزادی** ، می نویسد: «ماتیو هنوز چشم انتظار یاری خداوند است . یعنی ، توقع دارد که چیزی ورای خودش به او ندا دهد : « ماتیو ، راه تو اینست . » ولی راه ماتیو راهیست که خودش انتخاب کرده باشد . » طبیعی است اگر اینگونه قهرمانی که توخالی و غیر تاریخی و موهوم است ، در پایان به تقلاهای نومیدانه ومذبوحانه‌ای که ماتیو را رنج میدهد، منتهی گردد . «قهرمانی» اگزیستانسیالیست به «قهرمانی» مردی « آزاد » می ماند که اراده کرده باشد در یك بیابان برهوت و ظلمانی ، جائی که هیچکس و هیچ چیز جز خود او راهنمایش نیست ، سالها زنده بماند و قصرها برپا کندو باغها بوجود آورد . البته ، اگزیستانسیالیست تصور زنده ماندن در چنین جائی را هم نمیتواند بکند، بدین سبب خود را اسیر ترس وپریشان خیالی

دائم می‌یابد .

از آنجا که ، بروایت اگزیستانسیالیسم ، انسان در کشمکش حیات یکه تاز وبی‌سلاح میجنگد (نه‌خدائی وجود دارد که او را یاری‌دهد، نه عوامل ارثی و محیطی کار او را تسهیل میکند ، نه‌تجربیات گذشتگان ووسائل تولیدی اورا بکار می‌آید ، ونه انسان دیگری سوای خود او میتواند با او همدرد وهمرزم باشد ،) چه تفاوت میکند که‌شخص حاکم باشد یا محکوم ، زیرا در هر حال اصل‌تنهائی وبی کسی است . هوگودر **دستهای آلوده** (نمایشنامه بقلم سارتر) میگوید : « کشتن و کشته‌شدن هردو یك چیز است ؛ درهر صورت آدم تنهاست ،» اما ، چون به تنهائی نمیتوان پیروز شد ، اگزیستانسیالیست پس از تقلای بسیار سرانجام خود را کوفته و ناتوان می‌یابد . از وجود خود که مانند بار گرانی بر دوشش سنگینی میکند بیزار میشود و هردم که می‌اندیشد «این آمدن و رفتنم ازبهر چه بود؟ »، پوچی حیات و بیهودگی « آزادی » خود را آشکارتر می‌بیند .

بیهودگی آزادی ، بنحو جالبی در یکی از داستانهای آلبر کامو بنام **انسان طاغی** **L'Homme révolté** نمایانده شده است : انسان ، که پیش از این برضد « پوچ و بیهوده » به تنهائی میجنگیده است ، با دیگران دست بهم میدهد و بهمراه آنان در برابر ظلم و زور قیام‌میکند وهمین امر موجب میشود که ناتوانی او بدنبال تنهائی‌اش پایان‌گیرد.اما، این قیام به حکومت جباران منتهی میگردد وانسان منزوی که‌بمبارزهٔ دسته جمعی پناه برده بود ، دوباره نومید و منفرد میگردد . منظور کامو اینست که تاریخ را همچون یك سیر دورانی بنمایاند که بهمراه

خون ریزی‌ها و جنایت ها و خدعه ها ، از قیام آزادگی شروع می‌شود و به‌عبودیت و توحش ختم میگردد . درحالیکه سارتر سیر تاریخ را با سیر واخوردگیٔ و بیگانگی انسان یکی میداند ، کامو استیلای « پوچ و بیهوده » رابرانسان جایگزین استیلای انسان برانسان میسازد .

عدم‌اطمینان به‌توانائی‌آدمی درتغییر شخصیت‌خود وتحصیل‌آزادی، مایهٔ آثار اگزیستانسیالیستی است . لیزی (قهرمان نمایشنامهٔ **روسپی بزرگوار**، بقلم سارتر) که‌مرد سیاه‌پوستی را به زنای با او متهم‌کرده‌اند، حقیقت را میداند و میخواهد خود را از زیر بار این دروغ جنایت‌آمیز آزاد کند و در محکمه شهادت دهد که سیاه پوست هرگز چنین‌قصدی نداشته است . میخواهد که آزاد و حاکم بر سرنوشت خود باشد ، ولی قادر نمی‌شود : نه تنها شهادتنامهٔ خلاف حقیقت را امضاء میکند ، بلکه در پایان خود را به‌پسر سناتور که او را به‌ارتکاب این جنایت شرم آور وادار کرده است تسلیم می کند .

بطور کلی ، در ادبیات‌اگزیستانسیالیستی انسان همچون‌موجودی ابدی وماوراءالطبیعه جلوه‌گر میشود که از دائرهٔ تأثیرات زمان و مکان ومحیط اجتماعی بیرونست . رنجهای انسان ناشی از محرومیت‌های‌مادی و اختناق‌های فکری و فشارهای‌اجتماعی نیست ، بلکه زائیدهٔ وجودخود اوست : گیزور ، فیلسوف‌تریاکی(در **سرنوشت انسان** ،اثرآندرممالرو) احساس میکند که «آن **رنج اصلی** درون وی را منقلب کرده است ؛ نه‌آن رنجی که مخلوقات یااشیاء موجب‌آنند ، بلکه‌همان‌رنجی که‌سیل آساازدرون وجودآدمی جاری‌میشود ... »

ازآنجا که رنجها و دردهای ما زائیدهٔ وجود **خودماست** و از

آنجا که **خودزندگی** پوچ‌وتهوع‌آور است(همچنانکه سارتر در **تهوع** مجسم میکند) ، نویسندهٔ اگزیستانسیالیست بعوض اینکه‌به‌شرایط‌اجتماعی خاص وانسانهای معینی بپردازد ، خود را به‌تعمق دربارهٔ «زوال‌تمدن»، «بحران بشریت» ، «سرنوشت انسان» وامثال این عناوین کلی و عمومی مشغول میدارد . در چشم او ، زندگی بعلت وجود تضادهائی که آنرا ناگوار میکند تهوع آور و نفرت انگیز نیست ، بلکه سبب ، ضرورت **خودزندگی** است . از اینرو ، دلهره واضطراب ووازدگی و بیگانگی را عاقبت **همهٔ** افراد بشر میداند و بالنتیجه بجای اینکه به کاوش علل اجتماعی ناکامی ها دست زند به «تعمق» در بارهٔ **حیات و وجود** معنوی ونا مجسم می‌پردازد .

در داستانهای آندره مالرو ، اشخاصی که در مبارزهٔ حیات‌درصف مخالف یکدیگر قرار دارند از یك لحاظ باهم همسانند ، وآن‌از لحاظ سرنوشت آدمی است . در داستان **سرنوشت انسان** ، افراد انقلابی مانند کیو و ضد انقلابی ها که مأموران چیانکای شك هستند،همگی در یك ردیف قرار دارند ، چرا که مرگ سرنوشت جملگی است .همچنین قهرمانان سارترهر که‌هستند وهرجا هستند ، محکومان ازلی وابدی‌اند: چه حاکم باشند وچه محکوم ، چه درجنگلهای‌افریقا زندگی کنندوچه در شهر های متمدن ، همگی یك سرنوشت دارند ، زیرا در همه حال «انسان ناقص»اند .

ازآنجا که زندگی در هرحال اضطراب انگیز و تشنج‌آور است ، بایستی برای رهائی ازآن ، یادست کم تسکین آن ، چاره‌ای اندیشید. کیو در **سرنوشت انسان** می گوید : « پدرم معتقد است که‌زندگی‌آدمی

بردلهره نهاده شده است ، دلهره‌ای که زائیدهٔ آگاهی انسان‌ازفناپذیری است و ترس‌های دیگر هم ازآن ریشه میگیرد ، حتی ترس ازمرگ... ولی تریاك آدمی را از دلهره آسوده میکند ....» حقیقت اینکه مالرو معتقد است که همهٔ افراد برای رهائی از تشنجات وتضادهای زندگی ، دست بدامن داروی مخدر خاص‌خود میشوند. یکی از قهرمانان داستان مزبور آدم کشی را بعنوان داروی مخدر مخصوص بخود پیشه می گیرد ، دیگری به دامن عشق و هوسرانی پناه میبرد و آن یکی به صف انقلاب می‌پیوندد. سارترهم‌با مالرو هم‌عقیده‌است: هوگو ،در **دست‌های آلوده** اظهار میکند :« من به‌حزب آمده‌ام که خودم رافراموش کنم،»و هودرر در پاسخ وی میگوید : « وهردقیقه بیاد خودت می‌آوری که باید خودرا فراموش کنی . بالاخره هرکس راموچاره‌ای برای‌خودش‌پیدامیکند. »

بنابرین، تمام معتقدات وهدفهائی که گاه برای زنده نگاهداشتن آنها زندگی خود را فدا میکنیم ، جملگی افسانه و وهم‌است وتنها کاری که ازآنها برمی‌آید تخدیر ماست . همه‌چیز مسخره وپوچ وغیر واقعی است :«.... مسخره‌بازی درآورده‌ایم . اصلا هیچ‌وقت هیچ چیز بنظرمن واقعی نمی‌آید . » (**دستهای آلوده**) ایده‌ئولوژی نیز دروغی بیش‌نیست وآنچه ماعقاید وآراء مینامیم اسباب فریب و سر گرمی است ، نه وسیلهٔ درك حقیقت : « هیچگونه آرمانی وجود ندارد که ما خود را فدای‌آن کنیم ، زیرا مائیکه نمیدانیم حقیقت‌چیست از دروغین بودن همهٔ‌آرمان ها با خبریم . » (آندره مالرو در **زورآزمائی بافرشته**) . درنمایشنامهٔ **دستهای آلوده** ژسیکا از هوگومی‌پرسد که چطور میتواند بدرستی‌عقاید خود ایمان داشته باشد، حال آنکه اگر یکسال پیش بجای یکنفردست

چپی تشکیلاتی (لوئی) یک تن دست چپی منحرف (هوده رر) را ملاقات کرده بود ، آنوقت بر خلاف امروز با عقاید هوده‌رر مخالفت نمی کرد و عقاید خود را متضمن حقیقت نمیدانست . هو گو در پاسخ‌او اظهار میدارد ، « آدم وقتی حرفهای ترا میشنود خیال میکند همهٔ عقاید با هم یکسانند و شخص همانطور که مبتلا به‌امراض میشود مبتلا به‌عقاید هم می گردد . »

پس ، میتوان گفت که آزادی فردی و عقاید و ارزش‌های بشری هیچگونه بستگی با هم ندارد . لیزی ، « روسپی بزر گوار » ، که بنا به غریزهٔ اجتماعی خود از سیاهها متنفر و قلباً وابسته به طبقهٔ ثروتمند و صاحب قدرت است ، بعوض اینکه زند گی خود را بخاطر « یك عقیده » (اینکه سیاه و سفید باید متساویاً از حقوق انسانی و اجتماعی بر خوردار باشند،) بخطر اندازد، بدنبال‌ارزش های‌کاملا شخصی خود می‌رود و بجای «حقیقت » زند گی راحت ومرفه را برمی گزیند .[1]

یکی دیگراز جنبه های اساسی‌ادبیات‌اگزیستانسیالیستی‌اینستکه همیشه مرگ‌برصحنهٔ حیات سایه‌افکنده‌است . نویسندهٔ اگزیستانسیالیست که قادر نیست در زند گی مفهوم عمیقی بیابد وکوشش های‌خلاقهٔ‌انسانی را موجب فراموشی یا تخفیف وحشت مرگ نمیپندارد به تجلیل مرگ

---

۱ — در فیلمی که درفرانسه‌ازاین نمایشنامه برداشته‌اند ، مختصر تغییری روح رئالیستی به‌این‌داستان بخشیده است . دیگر نه‌تنها از تسلیم‌شدن‌لیزی به پسر سناتور که‌اورا بشهادت دروغ واداشته اثری نیست، بلکه لیزی‌که بحسب غریزهٔ اجتماعی از سیاهها بیزار است وازاینکه سیاه‌پوستی بدن‌اورا لمس کند مشمئز میشود ، براثر بر خورد با واقعیت های بیدار کنندهٔ زند گی، روحیهٔ «شوونیستی» ونژادپرستی‌خود را ترك می گوید و درحالیکه دستهای خود را روی دستهای‌متهم‌سیاه‌پوست گذاشته است بهمراه‌او بدادگاه‌می‌رود تا از حقیقت‌دفاع کند.

دست میزند ؛ آنرا مقدر کنندهٔ حیات می‌شمارد وبدین وسیله به‌ترسی که از مرگ دارد جنبهٔ رمانتیك و صوفیانه‌ای میدهـد. چن تروریست ، در **سرنوشت انسان** ، مرگ را «معنی زندگی» میداند وریو (قهرمان کتاب **طاعون** اثر آلبرکامو) معتقد است که « ... طرح نظام جهان‌را مرگ می‌ریزد » . درنظر کامو ، سلطهٔ مقدر سازندهٔ مرگ جالب ترین مسألـهٔ زندگی است ، ودر زمان **طاعون** میکوشدتا وجود مرگ‌را برای‌انسان همچون «شکست پایان ناپذیری» بنمایاند .

ازآنچه گفته‌شد،میتوان اگزیستانسیالیسم را فلسفهٔ مرگ‌ونومیدی و بیهودگی دانست. حقیقت اینکه اگزیستانسیالیسم جهان بینی‌طبقه‌ایست که دارد نابود میشود واز صحنهٔ تمدن اروپاوامریکارخت برمی‌بندد. حق با روژه گارودی **Roger Garody** است که در بارهٔ آندره مالرو و وجدان یأس زدهٔ او میگوید : «نوشته‌های او گواه زمان ماست ؛ولی‌تنها به آنچه در زمان حاضر در حال مردن وتجزیه و تلاشی است گواهی میدهد نه‌آنچه درکار بوجودآمدن و نشو ونماست .» (۶) این گفته که ازلحاظی فشردهٔ تاریخ معاصراست ، بی‌شك دربارهٔ آن دسته ازهنرمندان طبقهٔ متوسط که در کویر بدبینی ویأس سرگردانند ، از مالرو و کامو تا همینگوی وفالکنر ،صدق می کند .

یکی از خصوصیات ساختمان فکری‌روشن‌فکر طبقهٔ متوسط اینست که اصول ذهنی خود را به **همهٔ جهان** و **همهٔ زندگی** تعمیم‌میدهد ، دردهای خود را **درد بشریت** و شکست‌های خود را **شکست‌عالم‌هستی** می‌پندارد . مانند هاملت که گناه مادر خویش را گناه **نوع‌بشر** فرض میکند ، روشن‌فکر طبقهٔ‌متوسط فرانسه هم که نمیتواند با از دائرهٔ‌محدود

طبقاتی خود فرا تر نهد ، زوال تمدن وفرهنگ طبقهٔ خود را زوال تمدن و فرهنگ **جهانی** میداند . وی قادر بدرک این حقیقت نیست که تنها زندگی روشن فکر طبقهٔ متوسط در اجتماعی که ساختهٔ این طبقه است توخالی و تهوع آور است ، بهمین سبب **همهٔ زندگی** را اینسان می‌انگارد . وی که جرأت نکرده رشتهٔ پیوند طبقاتی خود را قطع کند، زندگانی خویش را تاریك وسایه گیر مرگ می‌بیند. از اینرو ، نومیدانه ناله‌میکند که «درك زندگی حاصلی جزدلهره نخواهدداشت،» وباایمان کامل بدیگران میگوید :«من اجتماع را فاسدنمیدانم ، زیرا فساد را میتوان ازمیان برداشت ؛ اجتماع برای من پوچ و عبث است. » (**سرنوشت انسان**)

آنچه سارتر دربارهٔ **بیگانهٔ** آلبرکامو گفته است ، گویای حقیقت مورد بحث است (منتهی نباید فراموش کرد که برحسب عادت،اجتماع طبقهٔ متوسط را با **جهان** وروشن فکر طبقهٔ متوسط را با **نوع بشر** اشتباه کرده است) : « .... درجهانی که بنا گهان ازاوهام وتجدد فکری تهی گردیده‌است ، آدمی احساس تنهائی و بیگانگی می کند.اماحالت‌غربت وانزوای اورا چاره‌ای نیست، زیرا آرزوی سرزمین موعود وامیدبازیافتن موطن از دست رفته از خاطره‌اش محوشده‌است .» (۷)

چنانکه پیش‌از این اشاره رفت ، آینده نشان خواهد داد ، آیا ژان پل‌سارتر هنوز هم موطن خویش‌را «از دست رفته» و امید باز یافتن «سرزمین موعود» رابیهوده‌میداند ،یااینکه برای «حالت غربت وانزوای» خود چارهٔ واقعی را یافته است .

مآخذ فصل چهارم

۱ ـ لوئی‌هاراپ، «سارترواگزیستانسیالیسم»، مجلهٔ **توده‌های معاصر**، ۳۱ دسامبر ۱۹۴۶، ص۱۱ ـ ۱۰ (چاپ امریکا)
۲ ـ ژان پل‌سارتر، «قالب گران افسانه‌ها»، مجلهٔ **هنرهای تیاتر**، ژون ۱۹۴۶، ص۳۲۵ (چاپ امریکا)
۳ ـ فولکیه، **اگزیستانسیالیسم**، ص ۵۵ (چاپ اصفهان)
۴ ـ فولکیه، همان کتاب ؛ ص۵۷
۵ ـ به‌نقل از هنری‌پیر، «اگزیستانسیالیسم ـ ادبیات نومیدی ؟»، **مطالعات فرانسوی در دانشگاه ییل**، شمارهٔ۱ سال ۱۹۴۸، ص ۲۶ (چاپ امریکا)
۶ ـ روژه گارودی، **ادبیات گورستان**، ص۴۰ (چاپ امریکا)
۷ ـ به‌نقل از و . برومبرت، «کامو ورمان یهودگی»، **مطالعات فرانسوی ییل**، شمارهٔ۱ سال ۱۹۴۸، ص۱۱۹

فصل پنجم

داستایوسکی

«علم مخوفترین بلای جان آدمیست ... مصیبت
آن ازطاعون وقحطی وجنگ بیشتر است.»
داستایوسکی

بعضی ازنویسندگان بزرگ ضدرئالیست را نمی‌توان درچهارچوبهٔ مکتب ادبی معینی قرار داد. داستایوسکی وجیمس جویس ازآنجمله‌اند.

۱ـ فئودورمیخائیلوبچ داستایوسکی **Fëdor Mikhaylovich Dostoyèvsky** بسال ۱۸۲۱ در شهر مسکو زائیده شد . پدرش دریکی ازبیمارستان‌های عمومی شغل طبابت داشت و مادرش ازتاجر زادگان مسکو بود . در ۱۸۳۷ فئودور به پترز بورك رفت ومهندسی آموخت، اما پس از اتمام تحصیلات اورامجبور کردنددوسال درارتش خدمت کند . پس ازترك خدمت، مصمم شد وقت خودرا صرف ادبیات کند و در زمستان ۱۸٤٤ **مردم فقیر** را نوشت، که در مجلهٔ ادبی نکراسوف چاپ شد و بلینسکی **Belinsky** منتقد شهیر، بر آن نقدتحسین آمیزی نوشت .داستایوسکی که در نتیجهٔ تحولات زمانه به گروه پیتراشوسکی **Petrshévsky** وسوسیالیست‌ها پیوسته بود ، بعداز شکست انقلاب ۱۸٤۸ دستگیر شد وبجرم «قیام برضد سلطنت وکلیسای ارتودوکس » به‌سیبری تبعید گردید . چندسالی که درتبعیدگاه بخواندن انجیل گذشت درروحیهٔ او تأثیر فراوان داشت . داستایوسکی ازتبعیدبرگشت دیگرآن جوان پرشور انقلابی نبود ، تحمل رنج وتسلیم ورضا پیشه کرد و به تبلیغ اصول مسیحیت ومبارزه باانقلابیون وآزادیخواهان پرداخت. زندگی او همواره بارنج و تنگدستی توأم بود وقرضهای سنگین حاصله ازقمارهای ولع آمیز اورادائماعذاب می‌داد. آخرین اثرش **برادران کارامازوف** است که «وصیت‌نامهٔ داستایوسکی به‌ملت‌روس نامیده شده‌است ، اما بدبختانه یاخوشبختانه این «وصیت‌نامه» ملت‌روس را بکار نیامد . مرگ داستایوسکی درسال ۱۸۸۱ رخداد .

داستانهای داستایوسکی برخلاف آثار بالزاك، تبیین هنری معتقدات شخصی نویسنده است . ازینرو ، هنگام تجزیه وتحلیل آثار داستایوسکی نمی توان توانائی و بینش هنری نویسنده را از ایده ئولوژی او جدا فرض کرد، حال آنکه درمورد بالزاك این کار شدنی است .

یکی از خصوصیات عمدهٔ آثار و همچنین فلسفهٔ داستایوسکی ، اعتقادیست که به دوگانگی طبیعت انسانی دارد : معتقد است که در نهاد آدمی میان نیك و بد ، تمایلات انسانی و حیوانی و انگیزه های خدائی و شیطانی ، نزاع و کشمش دائمی بر قرار است . داستایوسکی این تضاد را یکی از خصائص ذاتی آدمی می داند که کاهش پذیر و از میان رفتنی نیست.

درسرتاسر رمانهای عمدهٔ خود ، وی جهد میکند که مارا بوجود ددمنشی و جنایت پیشگی ذاتی وطبیعی متقاعد سازد. ازآنجا که بتصور او، زشتی باوجود آدمی سرشته شده است و نمی توان آنرا محصول نظام اجتماعی معینی دانست ، جمیع کوشش های عقلائی را که بقصد تغییر نظام اجتماع انجام می گیرد مردود و بیهوده می شمارد و درعوض ، مذلت نفس و افتادگی و فروتنی مذهبی وعدم مقاومت در برابر زور و ناحق را تبلیغ می کند. درسه اثر بزرك خود ، یعنی **جنایت ومکافات** ، **برادران کارامازوف** و **طلسم شدگان** ، داستایوسکی سعی می کند خواننده را متقاعد سازد که نداشتن ایمان کور کورانه ، سر باززدن ازرنج ودرماندگی،شکاکیت، جهد در راه کسب معرفت علمی وعملی و مبارزه بخاطر ایجاد اجتماعات منظم ، بنحو اجتناب ناپذیری بارشتهٔ بی پایان جرم و جنایت وجنون و سرگردانی ومرگ گره می خورد .

راسکولنیکف، قهرمان **جنایت ومکافات** ، که دانشجوی جوان

و روشنفکریست که به قیود اجتماعی اعتنا ندارد و هدفش در زندگی اینستکه شخصیت واستعدادخود را بدون‌مشوقات مذهبی‌واخلاقی‌پرورانده و به بروز رساند ، ناچار می‌شود دست خود را بخون دو موجود ضعیف وبی گناه آلوده سازد . استاوروگین ، قهرمان **طلسم‌شدگان** ، که‌مرد باعزم و سرکشی است درپایان محکوم بـه‌خود کشی می‌شود. زنـدگی پرتلاش‌ایوان کارامازوف نیز به‌جنون منتهی‌می گردد .

«گناه» اشخاصی‌مانند شاتوف (یکی از آدم‌های **طلسم شدگان**) که‌موقتاً پیرو عقایدسیاسی تندرو وانقلابی می‌شوند، درنظرداستایوسکی بخشودنی است . اما ، تحقیر وملامتی که دربارهٔ شخصیت‌های متفکر و منطقی روا می دارد بیرحمانه و پایان ناپذیر است . بعقیدهٔ او هر کس که می کوشد قوانین تحولات اجتماعی را درك کند یا در محیط خود دست بتحقیق زند، نیهلیست و هرج ومرج طلب و اخلالگر و بدطینت و یاکاروفرصت‌طلب‌است. بدین‌منوال،را کی‌تین، در **برادران کارامازوف،** وپی‌یتراستپانوویچ، در**طلسم‌شدگان**، که‌هردودارای‌اینگونه‌عقایدوهدف هایند،همچون دشمنان‌بشریت‌ورواج‌دهندگان فساداخلاق تصویرشده‌اند.

داستایوسکی در جستجوی مذهب تازه‌ایست . حقیقت اینکـه ، بوسیلهٔ هنر خود «مسیحیت جدیدی» تبلیغ می کند . قهرمانانی که در داستانهای او بصحنه می آیند همگی برای اثبات حقانیت این «مذهب» آفریـده شده‌اند . شکست مرگ آور راسکولنیکف که تلاش می کند شخصیت خود را بدون یاری خداوند بظهور رساند ؛ بلاهت تقدس آمیز پرنس میشکین ؛ زندگانی پر گناه‌وبدفرجام استاوروگین ؛ شکنجه‌های روحی وسرنوشت دردناك ایوان کارامازوف و رستگاری برادر مؤمـن و

عبادتکارش ؛ موعظه های زوسیمای مقدس و شمایل آلیشا کارامازوف «پاك نهاد» و کاریکاتور هراس انگیز سوسیالیسم که در **طلسم شدگان** بچشم می‌خورد ، همگی مبین اصول این مذهب تازه‌است .

از طریق کاوش « راز خلقت و زیستن » و تعمق در بارهٔ « فقر عقل و منطق انسانی » ، داستایوسکی نه تنها استیلای عقلائی برطبیعت و عالم حیات را ناممکن مینمایاند، بلکه **خودزندگی را** همچون پدیده‌ای مجسم می کند که ذاتاً غیر عقلائی و نا مفهوم است . در نظر او ، تاریخ دارای سیر ماوراءالطبیعه و روحانی است ومحرك و مشوق آدمی عوامل غیر عقلائی و «مجهول» است ، و عقل و شعور و منطق در تحول جهان نقشی ندارد . شاتوف که داستایوسکی از زبان او عقاید خود را در **طلسم‌شدگان** بیان می کند،می گوید : «علم وعقل‌ازهمان‌ابتدای‌بشریت نقش مهمی در زندگی ملت ها نداشته‌اند و تاپایان‌جهان نیز امر بدین منوال خواهد بود . ملت‌ها را نیروی محرکهٔ دیگری ایجاد می‌کند ، به تکاپو وا می‌دارد ، به پیش می راند و اسیر خود می سازد که منشأ آن نامعلوم و بیان نشدنی است ...» ، وسپس نتیجه‌می‌گیردکه‌آنچه‌ملتها رابه‌تکاپووامیداردواسیرخودمی‌سازد«جستجوی‌خداست.»داستایوسکی‌عقل ومنطق را درتفکیك نیك‌و بدنیز ناتوان‌می‌یابد وعلم‌رامخوفترین‌بلای جان ‌دمی ومصیبت‌آورتر از طاعون‌وقحطی وجنگ‌می‌داند (**طلسم‌شدگان**).

شادمانی وسعادت ، در نظر داستایوسکی ، در نتیجهٔ شرایط‌مساعد اجتماعی که شخص در آن به‌مبارزهٔ حیات مشغول است فراهم نمی‌آید؛ شادمانی پدیده‌ای مطلق و ابدی است که **بحدود زمان و مکان** بستگی ندارد . « آنروز که همهٔ ابناء بشر شاد و خوشبخت شده **باشند‌دیگر**

گذشت زمان وجود نخواهد داشت ، زیرا دیگر نیازی به آن نخواهد بود . » (از زبان کریلوف در **طلسم‌شدگان**). از آنجا که خوشبختی پدیده‌ای درونی است که با زمان و مکان سر و کار ندارد ، هر کسی می‌تواند خوشبخت شود مشروط براینکه فقط بخواهد که خوشبخت شود و نیز خواست خود را از حد «مقدر» خود فراتر نبرد : « آدمی خوشبخت نیست زیرا نمی‌داند که خوشبخت است . این است و جزین نیست! هرگاه شخص این حقیقت را دریابد ، فی‌الفور خوشبخت خواهد شد .» بنابر- این شادمانی وسعادت یك «حالت روحی» است که از سازش با سرنوشت حاصل می‌شود وهمچنانکه اعتقاد رمانتیك‌هاست ،خوشبختی متکی برنفس آدمیست واوضاع واحوال عالم خارج درپرورش آن نقشی ندارد .

داستایوسکی نیز مانند رمانتیك ها آزادی را درآن می‌داند که شخصیت و ارادهٔ فرد برالزامات دنیای خارج و مقررات اجتماعی پیروز شود . بعقیدهٔ او ، هرچیز که تمایلات واحساسات فردرا مقید می‌سازدمانع آزادی است . بگفتهٔ شاعر ، شادمانی و آزادی حقیقی آنروز بدست‌آید که « نهراسم از اینکه خود باشم . » راسکولنیکف دیگران را بخاطر افکار وهدف‌های عالیتری قربانی نمی‌سازد ؛دست او آلوده بخون می‌گردد، تا آزادی مطلق شخصیت و ارادهٔ خود را ثابت کند و بی اعتباری‌قوانین و اصول اخلاقی را در برابر « ارادهٔ فرد » بنمایاند . البته، عذابهای روحی و محکومیت‌نهائی‌راسکولنیکف موجب نفی آزادی‌فردی‌میگردد ولی هم تصوری که داستایوسکی در بارهٔ اندیویدوالیسم و آزادی فردی دارد و هم نحوه‌ای که آنها را طرد و نفی می کند ، دارای جنبهٔ کاملا رمانتیك است .

علت اصلی شکست راسکولنیکف آنستکه جهد می کند با تکیه براراده خود آزادی و شادمانی را بچنك آورد ، زیرا کسی کـه به او زندگی بخشیده است ، یعنی داستایوسکی ، در افتادن با عوامل دنیای خارج را موجب ذلت می‌داند و سر فرودآوردن در برابر رنج و خواری را مایـهٔ سعادت می‌شمرد . در مذهب مسیح ، خوشبختی واقعی اسباب و علل روحانی بسیار دارد ، ولی ریاضت ورنج و فروتنی و تحمل حقارت نزدیك ترین وامن ترین راهیست که ما را به‌دیار رستگاری‌می‌رساند. آفریـده‌های داستایوسکی نیز سعادت و شادکامی را بوسیلهٔ آهن تفتیدهٔ ریـاضت و داغ شفا بخش آن می یابند . « ریاضت آرمان بزرگیست » (**جنایت‌ومکافات**) ؛ «رنج کشیدن همه چیز را تزکیه می کند » (گفتهٔ ناتاشادر **آزردگان‌وتحقیر شدگان**) ؛ « رنج بردن ، زندگی است » (تلقین ابلیس به ایوان کارامازوف) . بهمین جهت ، قهرمانانی مانند راسکولنیکف و استاوروگین وایوان کارامازوف که ازرنج بردن‌و تحمل خواری سرباز می‌زنند سرانجام دچار جنون و مرتکب جنایت میشوند، حال آنکه کسانی که رنج را بجان می‌خرند وصبر وتسلیم و رضا پیش پیش میگیرند «رستگار» می گردند .

یکی از خصوصیات ادبیات ضدرئالیستی آنستکه نویسنده واقعیت را بمنظور اثبات نظریه‌ها و حصول مقاصد خصوصی خود توصیف کند ، بالنتیجه هریك از آدم‌های داستان بصورت « دست افزاری » در می آید که برای اثبات‌صحت‌عقایدنویسنده‌بکار می‌رود . دلبستگی‌داستایوسکی به‌مسائل جاری اجتماعی ، همدردی او با افراد محروم و آزرده ومطرود اجتماع‌ومهمتر از همه، سلیقهٔ او در انتخاب محیط‌وقوع داستان‌وتوصیف .

واقـع بینانـه و دقیق افراد و مکان ها ، وی را در شمار نویسندگان رئالیست قرار می‌دهد . آدم‌های او برخلافِ آفریده‌های کافکا ، درخلاء زندگی نمی کنند ؛ محیط آنان که از فقر و محرومیت و ظلم و فشار اشباع گردیده باواقع بینی تمام تصویر شده است . منتهی ،عقاید موهوم‌و افسانه‌ای و رمانتیك داستایوسکی اعتبار واقعی تصویرهای رئالیستی‌او را از میان می‌برد و فلسفهٔ‌مسمومش که در همه‌جا وهمه کس نفوذمی کند، نشاط درك‌واقعیت موصوف را زایل می‌سازد . چنانکه یکی‌ازنویسندگان می‌نویسد ، « رمانهای او پر از توصیف‌های مستند رئالیستی است که ما را به درك ناروائی ها و انحرافاتی که وی ظاهر کرده است ، قادر می سازد . اما ، درنتیجهٔ چیره ساختن عوامل غیر عقلائی برعقلائی و تعمق کردن در بارهٔ نیروهای محرکهٔ شعور باطن که نه درك شدنی است ونه دست یافتنی ، سرانجام راهش به‌اوج رمانتیسم منتهی گردید . یعنی به جایگاهی رسید که‌هم هنرمند وهم‌بنی‌آدم خود را یکسره از جهان‌کنار می کشند وبه ژرفنای « غیرواقع» فرو می‌افتند .» (۱)

داستایوسکی که مایهٔ آثار خود را از واقعیت‌های اجتماعی‌روسیهٔ تزاری می گرفت ، غالبا افکار و آرمانهای خویش را با واقعیت در تضاد میدید وچون بزرگی‌وشهامت و بصیرت رئالیستی بالزاك را نداشت ،نمی توانست بت های ذهنی خود را در برابر عظمت واقعیت درهم شکند . بالنتیجه ، برای اینکه خواننده را به پذیرش عقاید خود وادارد ، دست بدامان حوادث‌غیرمنطقی واشخاص غیر واقعی می‌زد . مثلا در **برادران کارامازوف** ، سعی می کند که سستی‌بنیان عقل و منطق و بی اعتباری راسیونالیسم را بثبوت رساند . برای انجام این منظور حوادث داستان‌را

طوری پیش می‌آورد که مرد بی گناهی قاتل و گناهکار شناخته مـی‌شود و سرانجام‌محکوم می گردد . (نویسنده تعمداً کارد را بدست‌مردبی‌گناه می‌دهد و او را مجبور به دخالت در حوادثی می کند که منجر به سوء ظن و اتهام میشود ، تا اینکه قضات او رامحکوم میکنند .)وکیل‌مدافع و دادستان هریك نحوهٔ استدلال محکم و خاص خود دارد ، ولی هیچیك نمی‌تواند به‌اجرای عدالت که برائت‌متهم باشد ، موفق گردد زیرا،چشم هردو بر حقیقتی که خواننده از آن آگاهست ، بسته است : و آن‌بی گناهی می‌تیای محکوم است .

یکی از تفاوت‌های عمده ای که میان تولستوی و داستایوسکی وجود دارد اینستکه ، قهرمـانانی که روش زندگی‌شان با جهان بینی تولستوی سازگار نباشد دست کم حق حیات دارند و هیچگاه‌این‌نویسندهٔ نابغه‌آنانرا بیدریغ محکوم‌به مرگ نمی کند. حال آنکه ، بیچاره‌ترین ، پست‌ترین ، جانی ترین ، فاسدترین و بدنام ترین و بدفرجام ترین آدم های داستان‌های داستایوسکی کسانی هستند که‌با فلسفهٔزندگی‌ومعتقدات او ضدیت می کنند ودرپایان کار مرگ ، یا دیوانگی ، و یا خودکشی ایشانرا برای‌همیشه ازصحنه بیرون می‌برد .

کوشش داستایوسکی برای قالب‌ریزی خود کامانهٔ واقعیت موجب شده آدم‌هائی بیافریند که غیر واقعی و کاریکاتور مانند هستند. بمنظور اینکه رادیکالیسم و تندرویهای سیاسی واجتماعی زمان خودرا محکوم سازد ، یك تن رادیکال را بصورت پی‌یتراستپانوویچ مجسم می کند که خصوصیات عمده‌اش بیرحمی ، دو روئی ، عوام فریبی وچاپلوسی است . حال آنکه ، درزمان داستایوسکی روشن بین‌ترین و شرافتمند ترین‌افراد

به‌صف ترقیخواهان پیوسته‌بودند . از طرف دیگر ،آدمی مانندکریلوف که قاعدة بایستی خود را بمقام فوق انسانی کمال مطلوب داستایوسکی ارتقاء دهد ،آنقدر غیر واقعی‌است که گوئی ازآسمان گریخته وخود را میان ساکنین کرهٔ ارض جا زده است . کریلوف می‌خواهد خدا شود و برای نیل‌به‌این هدف‌آسمانی تصمیم‌می گیرد به زندگی خود پایان دهد، زیرا معتقد است کسی میتواند به خدائی برسد که ارادهٔ محو ساختن وجود خودرا حاصل کرده باشد . کریلوف تعیین روز و ساعت‌خودکشی را بعهدهٔ جمعیتی که سابقاً در آن عضویت داشته می گذارد ، ولی در طی مدتی که‌به مهلت خودکشی مانده است « برای حفظ سلامتی خود » بورزش می‌پردازد !

همچنین ، داستایوسکی برای اینکه ثابت کند که روحیه وصفات آدمی زائیدهٔ شرایط محیطی نیست وبلکه از برکت وجود عوامل‌مافوق طبیعی پدید می‌آید ، و نیز برای اینکه نشان دهد که رنج و ریاضت منبع واقعی شادمانی‌است ، زنی مانند ماریا می‌آفریند که از غیر طبیعی ترین و خیالی ترین آدم‌های داستان **طلسم شدگان** است . ماریا زن افلیجی است که محکوم است باینکه شبانه روز به‌تنهائی در کنج‌سردابهٔ کثیف و تاریکی که با نور یك شمع روشن میشود بنشیند و هر روز از برادر دائم‌الخمر خود تازیانه بخورد . با این اوصاف ، داستایوسکی او را بصورت دخترك «بشاش» و «زنده دلی» نشان میدهد که هرگز لبخند لبانش را ترك‌نمی‌گوید وهمواره بااین وآن شوخی میکند .

اعتیادبیمارانهٔ داستایوسکی به‌کاوش « رازهای‌روح انسانی»موجب شده است‌که تجزیه و تحلیل های روحی دقیق و کم مانند او نیز صدمه

به بیند .حالات روحی قهرمانان خود را باستادی توصیف می کند ،ولی درتجسم تضادهای باطنی آنان به‌مبالغه می‌پردازد ، برای احساسات سرکوفته و تمایلات منحرف بیش از حد ارزش و اعتبار قائل میشود ، و از همه بدتر ، روح را چنان بکار می گیرد که گوئی با جسم پیوندی ندارد. بدین‌خاطر ، شیوهٔ تجزیه و تحلیل‌های روحی او نقطهٔ مقابل راه و رسم نویسندگان رئالیست ، خاصه تولستوی قرار میگیرد . همچنانکه د . میرسکی D. Mirsky که از متبحران بزرگ ادبیات روسیه استمتذکر میشود ، شیوهٔ روان‌کاوی تولستوی**اجتماعی** و شیوهٔ داستایوسکی**مافوق طبیعی** است . «تولستوی وجوه اساسی وحیاتی روح را ازیکدیگرمجزا میسازد ؛ ریشه های فیزیولوژیك ذهن و فکر و فعل و انفعالات ناخود-آگاه اراده را مطالعه می کند و به‌تشریح دقیق اعمال فرد می‌پردازد .او حالات روحی بسیار عمیق و نادر را **خارج** از دائرهٔ تکاپوهای روزانه می‌داند وآنها را با زندگی هم‌سطح فرض نمیکند . در چشم‌او،اینگونه حالات روحی متجسم نیست و از جریان عادی تجربه بنحو کاملا غیر عقلائی دور افتاده است . داستایوسکی ، برخلاف ، به‌کاوش اعماق‌دنیای باطن می‌پردازد : جائیکه فکر و ارادهٔ آدمی دائماً با عوامل روحانی مافوق طبیعی در تماس است و جریان عادی تجربه همواره‌بوسیلهٔ ارزش های مطلق وابدی از مسیر خود منحرف می‌گردد وطوفان روح هردم‌آن را منقلب ومتلاطم می‌سازد .» (۲) بالنتیجه ، قهرمانان تولستوی «دارای سر وصورت و گوشت و خونند ؛ همان زنان ومردان آشنائی هستند که درزندگی واقعی باما روبرومیشوند و درعین اینکه عادی‌ومعمولی‌هستند یکتا وبرجسته‌اند . درجهان داستایوسکی ، گوشت وپوست ــ گوشت‌و

پوست حقیقی ـ وجود ندارد ، حال آنکه فکر و روح همواره در کار است . » (۳)

هرچند که داستایوسکی با فعل و انفعالات نهفتهٔ روح آدمی سر و کار دارد ، ولی هرگز به تعمق در بارهٔ سلامت و توانائی و شادمانی روح انسانی نمی‌پردازد . روحی که مورد توجه و علاقهٔ اوست ، مانند فلسفهٔ مسمومش، بیمار وزهرناك است . با قدرت شگفت انگیزی به توصیف و تحلیل بیماری های روح بشری دست می زند و بیرحمی و خشونت « سادیسمی » کسانی را که خواهان انهدام همهٔ ارکان زندگی بوده‌اند ولی نومید شده‌اند، ونقطهٔ مقابل آن یعنی «مازوخیسم »موجودات مطرود حقارت کشیدهٔ وازده را باچیره دستی تمام توصیف میکند ، اما در بیان حال واقعی اشخاص سالم و پر حرارت ناتوان است . قهرمانان او همه بیماران روحی‌اند که خوف و وحشت فلج کننده‌ای ایشانرا تسخیر کرده است . بیشتر به جن های آدمی شکل ویا ارواح می‌مانند که در مرداب زندگی عجیب وغریب و بیماری زده و پرشکنجه‌ای دست وپا می‌زنند . تنها وجود راسکولنیکف یا استاوروگین کافی است که هر داستان و رمانی را مسموم و جنون انگیز سازد . در نوشته های او هرگز چشم خواننده به یك فرد سالم و فعال، که زندگی را ازروزنهٔ امید بنگرد، نمی‌افتد و هرگاه‌همچنین کسی برصحنه ظاهر شودتکاپوی‌امیدوارانه‌اش بدون استثناء به‌نفی همه‌چیز، حتی وجود خود او،منجرمیگردد .

حقیقت را بخواهید ، داستایوسکی منحصراً در آفریدن آدم‌های مطرود تحقیر شده و ناتوان دست دارد . برخلاف گورکی، وی هرگز قادر نیست قهرمانان سالم و نیرومند و سرکش خلق کند . همینست‌که

آدم درمانده وفراموش شده‌ای مانند استپان تروفیموویچ . معلم سر خانهٔ توسری خور و دزد کشیدهٔ رمان **طلسم شدگان** ، هزار باراز پسرسرکش وقوی‌الارادهٔ خود واقعی‌تر و زنده‌تر است .

از لحاظشیوهٔ داستان نویسی باید گفت که داستانهای‌داستایوسکی دارای بعضی از خصوصیات رمان‌های مهیج رمانتیك وپلیسی است. جرم و جنایت ، حوادث مرموز وحیرت‌انگیز وقهرمانان عجیب وغریب نقش عمده‌ای در تطور داستانهایش دارند . درواقع، تکامل حوادث‌هرداستان بستگی تام‌به‌اتفاقات غیر عادی ولحظات استثنائی دارد . طرح‌هائی هم‌که برای زمینهٔ داستان میریزد اغلب با واقعیتی که در آن داستان منعکس شده است سازگار نیست . زیرا داستایوسکی مـی کوشد بوسیلهٔ ایجاد صحنه‌های مهیج ومسحور کننده خواننده راطلسم کند تا بتواندواقعیت‌را همانگونه که‌خود آرزومی کند به‌او بنمایاند واو را بهمان راهی که‌خود میخواهد بکشاند .

نمی‌توان انکار کرد که داستایوسکی بکمك نبوغ خود بیماری اجتماع روسیهٔ زمان خود را بخوبی آشکار می کند ، منتهی سن‌تزی که تضاد های درونی قهرمانان او بوجود می آورد غیر واقعی است و از این گذشته ، مرهمی که برزخم « آزردگان وتحقیر شدگان » می‌نهدکاملا موهوم و ایده‌آلیستی است . چنانکـه دیدیم ، تولستوی مسائل درست اجتماعی را بدرستی طرح می کند ، ولی‌جواب نادرست میدهد . مشکل کار داستایوسکی اینست کـه مسائل درست اجتماعی را هم بنحو نادرست طرح میکند وهم جواب نادرست می‌دهد . همه چیز در داستان های اوبرپایه‌های موهوم ، غیر عقلانی و غیر منطقی گذاشته شده است و

چنانکه هاوزر تعبیر می کند ، « گوئی کـه داستانهایش در شب فردای رستاخیز بوقوع می‌پیوندد؛ همه چیز دستخوش هراس‌انگیزترین تشنجات، مرگبارترین ترس‌ها وعمومی‌ترین هرج‌ومرج‌هاست ؛ پنداری که‌هرکس در انتظار آنست کـه معجزه‌ای او رانجات دهد ، رستگار کند و عمر دوباره بخشد . آنچه همه در انتظار آنند راه نجاتی نیست که قدرت ، دقت فکر وقوانین استوار عقل و منطق آنرا سنگفرش کرده باشد ، بلکه راهی است که با انهدام عقل و منطق و نفی توانائی قوای متفکره هموار شده‌است . » (۴)

تراژدی‌داستایوسکی ، آن نابغهٔ بیمار ، در آنستکه وی بـا همهٔ بصیرت خود نتوانست واقعیت‌های اجتماعی زمان خود را بشناسدواهمیت تاریخی نیروهای مترقی و جنبه‌های منفی و ضد انسانی سازمان اجتماعی زمان خود رادرك کند . ازآنجا که‌قادر نبود به‌تضادهای ثمربخش‌اجتماع خویش پی‌ببرد ، کسانی را که دم از تغییر و تحول می‌زدند نیهلیست ، توطئه‌چی ، دروغگو و تبهکار خواند و حکومت استبدادی و فاسدتزاری را نعمت شمرد . در نظر او روش های خفقان آور دولت « در روسیه طبیعی وعملی‌است» وجنبش‌های‌انقلابی «یورش‌آدم‌های بی‌همه‌چیز»است. (**طلسم شدگان**)

اینگونه تحریف واقعیت مبتلابه‌هرنویسنده‌ایست که‌واقعیت‌را‌بنام خود واقعیت تصویر نمی کند ، بلکه آنرا بنام معتقدات ذهنی و توهمات خویشتن روی کاغذ می‌آورد . چنانکه درفصل بعد خواهیم‌دید ، جیمز جویس نیز باهمهٔ‌نبوغ خویش نتوانست هنر خودرا ازغرقاب تاریك‌دنیای باطن بیرون کشد .

مآخذ فصل پنجم

۱ ـ سیدنی فینکلشتاین ، ص۳۷ ـ ۱۳۶ (مذکور)
۲ ـ د . میرسکی ،ص۲۷۲ (مذکور)
۳ ـ د . میرسکی ، همان کتاب ، ص ۲۷۷
۴ ـ ا . هاوزر ، ص۵۱ ـ ۸۵۰ (مذکور)

فصل ششم

جیمز جویس

«ددالوس، تو انسانی هستی ضد اجتماع .... »
جویس

جیمز جویس را می‌توان مظهر کامل هنرمند مطرود دنیای‌مغرب زمین‌دانست که برضد اجتماع خود ، زمان خود ،وتمدن وفرهنگ‌خود

---

۱ ـ جیمز جویس **James Joyce** که بسیاری ازمنتقدان عصر حاضراورا بزرگترین نویسندهٔ مغرب‌زمین در قرن بیستم می‌دانند ، بسال ۱۸۸۲ درحومهٔ شهر دوبلین از پدری بیکاره ومادری هنرمند و مذهبی زائیده شد و بسرپرستی کلیسای کاتولیك تربیت یافت . جویس که مانند بسیاری از روشنفکران طبقهٔ متوسط آیرلند ازفقدان «جامعهٔ ایده‌آل» واسارت ملت خود و اقتدار سیاه کلیسا رنج می‌برد ، بلافاصله پس‌از پایان تحصیلات ، خودرا از آیرلند به‌پاریس «تبعید» کرد (« به‌خدمت آنچه دیگربدان اعتقاد ندارم کمر نخواهم بست ، می‌خواهد خانهٔ من، میهن‌من، یاکلیسای من باشد ») وجز چند روزی که در کنار بستر مرگ مادر گذراندهمه عمردور از وطن زیست .جزدراواخر زندگی که کتابهایش شهرت عالمگیر یافت ، جویس همواره با فقر و تنگدستی دست بگریبان بود ، مطبوعات بازاری پردرآمد را ازخود می‌راند وبا وجود ضعف شدید بینائی، از راه حسابداری ودفتر داری امرار معاش می‌کرد .نخستین اثر معروف جویس ، **چهرهٔ هنرمند در جوانی** ، شرح زندگانی خود نویسنده است که نام خویش را ددالوس گذاشته . این کتاب در واقع قیام او برضد کلیسای کاتولیك محسوب می‌شد ، ازینرو هیچ ناشر آیرلندی ویاانگلیسی جرأت نکرد آنرا بچاپ‌رساند. به‌ناچار،یك ناشر امریکائی‌آنرا در۱۹۱۶ منتشر کرد . شاهکار جویس **اولسیز**

بقیه درصفحهٔ بعد

عصیان کرده است . شاید هم بتوان اورا درشمار نوابغی آورد که بگفتهٔ ماکسیم گورکی، « درمیهن خویش بیگانه‌اند، حال آنکه بهترین فرزندان آن آب وخا کند . »

عصیان جیمز جویس دارای اهمیت خاصی است . نه تنها از لحاظ اینکه این عصیان مبتلابه گروه بسیاری از هنرمندان قرن ماست ، بلکه بیشتر از این لحاظ که خصوصیات هنر جویس بستگی کامل به آن دارد .

اما ، عصیان جویس چندانهم تازه نیست . این همان قیام‌رمانتیك هاست که بصورت تازه‌ای در آمده است . عصیان جویس مانند قیام رمانتیك ها ، مبتنی بر درون بینی و خویشتن پرستی است که سر انجام به « تبعید نفس » و کناره گیری از همه چیز منجر می‌شود : « بخدمت آنچه دیگر بدان اعتقاد ندارم کمر نخواهم بست ، می‌خواهد خانهٔ‌من، میهن من ، یا کلیسای من باشد ؛ و از این پس می کوشم روش زندگی

بقیه از صفحه قبل

یا **اولیس** Ulysses که بسال ۱۹۲۲ در هزار نسخه طبع گردید ، تا چند سال مرتباً بوسیلهٔ مامورین گمرک انگلیس و امریکا ضبط و سوزانده می‌شد . این رمان عظیم که از عجایب ادبیات روزگار است ، مشتمل برسیصد هزار کلمه است واز ابتدا تا انتها شرح حوادثی‌است که در عرض مدتی کمتر از یك شبانه روز اتفاق می‌افتد ، منتهی بیشتر این حوادث درمخیلهٔ قهرمانان کتاب خطورمی کند. نام کتاب و بسیاری ازسمبل ها و استعارهای آن از **اودیسهٔ** Odysse هومر و میتولوژی یونان گرفته شده است ، هرچندکه محل وقوع داستان دوبلین است‌و قهرمانان کتاب‌مظهر آدم‌های مطرود و واخوردهٔ اجتماعات معاصر مغرب‌زمین‌اند. جویس برای نوشتن این رمان از هیجده‌زبان مختلف واکثر مذاهب‌وفلسفه‌های عالم ، خاصه میتولوژی یونان قدیم ، استفاده کرده است . در **اولیس** همه‌چیز بابی پردگی وحتی بی‌شرمی توصیف شده وخلاصه اینکه‌نویسنده « دل و رودهٔ» آدمهای خود را کاملا بیرون ریخته است . مرگ این اعجوبهٔ ادبیات در سال ۱۹٤۱ در زوریخ روی‌داد .

یاهنر تازه‌ای اختیار کنم تا بتوانم دربیان افکار خود تاآنجا که‌می‌توانم فرصت وآزادی داشته باشم. اما ، حربه‌هائی که بکار بردن‌آنها دردفاع از خـود جایز میدانـم ، سکوت و تبعیـد نفس و چیره دستی است . » (چهرهٔ هنرمند در جوانی) . جویس که برای محکوم کردن‌اجتماع خود قدبرافراشته‌بود، سرانجام خود را محکوم کرد ــ محکوم به‌انزوا، محکوم به تبعید ومحکوم به تحمل زخمی که می‌بایست بدست خود بر آن نمك بپاشد .

سرانجام دردناك و غم‌انگیز عصیان جویس اجتناب ناپذیر بود . وقتیکه شخص «درنفس خو» قیام می کند ، قیام او در وجود خوداونیز پایان می گیرد . هنگامیکه جویس در بارهٔ اجتماع زمان خود قضاوت می کردوآنرا محکوم می‌ساخت ، همه چیز را از دریچهٔ نفس خویشتن میدید . حداکثر تأثیر «محکومیت باطنی» احساس « نفرت وبیزاری » است ، زیرا اجرای هرحکمی وسیله وقدرت می‌خواهد وچون‌هنرمندی مانند جویس فاقد آنهاست ، زهر «نفرت وبیزاری » از اجتماع محکوم را در خود نگاه میدارد که موجب مسمومیت اومی شود . سرنوشت تأثر انگیز این نویسندهٔ بزرگ ازنومیدی وبیزاری درونی او که وجودش را مانند خوره می‌خورد، ریشه می گیرد .

اصولا، جویس هنرمندی بود که بنحو دردناکی‌جهان رادرخود می‌دید ونفس خویشتن را سرچشمهٔ حیات خود می‌پنداشت . خود او نیز از این امر بخوبی آگاه بود : « ددالوس ، تو انسانی هستی ضد اجتماع که در لاك خود فرو خزیده‌ای . » (چهرهٔ هنرمند در جوانی).این درون بینی او را از دنیای واقعی جدا کرد و بهمین سبب ، بجای درك

واقعیت به‌لعن آن پرداخت . همینست که ، باوجود اینکه بیماری های تمدن‌معاصر رادرست‌تشخیص می‌دهد، اورا نمی‌توان‌رئالیست‌دانست. زیرا، جویس در نتیجهٔ « تشخیص اجتماعی » مظاهر مسموم زندگی را طرد نمی کند ، بلکه زندگی را بواسطهٔ انزجار و « بیزاری رمانتیك » از خودمی‌راند . بعبارت دیگر ، مانندیکنفر طبیب که بیمار را ازنزدیك معاینه می کند تامرض را بدرستی تشخیص دهد ومداوا کند ، به‌جهان عفن بیمار نمی پردازد ، بلکه بسان رهگذر حساس ونازکدلی بینی‌خود را می گیرد و از بیمار می گریزد .

شاید تنها جنبهٔ رئالیستی هنر جویس آن باشد که انسان های مطرود واخورده و سر کوفتهٔ اجتماعات کنونی مغرب زمین را آنچنانکه هستند تصویر میکند ، اضطراب فکری و بحران‌های روحی روشنفکران طبقهٔ متوسط را آشکار می‌سازد ، و کم وبیش زوال تمدنی را که ارزش های‌پیشین آن از دست رفته است‌احساس میکند . منتهی ، نبایدفراموش کرد که رئالیسم وسیع تروعمیق‌تر از آنستکه بشود آنرا به **يك‌جنبهٔ** واقعیت محدود ساخت . اعتیاد جویس به تصویر کسانی‌کههمهٔ ارزشهای انسانی خود را از کف داده‌اند ، بیمارانه ومسموم است . بدین‌جهت ، هنر عصیان‌آمیز او بجائی‌نمیرسد وطرد اجتماع فاسد ونفی اصول وارزش های پوسیده ، حاصلی برایش‌ببار نمی‌آورد . در سرتا سر عمر بر صخرهٔ بلند نبوغ خود یکه و تنها ایستاده است ، بی آنکه بداند در زیرآبهای تیره و گندیدهٔ اقیانوسی که چشم انداز اوست ، نور و طراوت و زندگی نشو و نما می کند .

شایدکسی نتواندرابطه‌ای را کهمیان‌جیمز جویس و جهان برقرار

است ، بهتر از آنچه خود او در **چهرهٔ هنرمند** با بیان مؤثری بر کاغذ آورده ، توصیف کند :

« زندگی او چنان باعظمت بود که گفتنی خود را برتر از واقعیت قرار داده است . هیچ چیز جهان واقعی در او تأثیر نمی‌کرد و یا او سخن نمی‌گفت و اگر تأثیری می‌کرد یا سخنی می‌گفت ، طنین فریاد های خشمگینی که درونش را پر کرده بود باآن همراه بود . قادرنبود به هیچیک از استغاثه‌های انسانی و زمینی پاسخ گویدو در برابر ندا های شادمانی و گرمی و رفاقت ، سرد و گنگ‌بر جای‌می‌ماند ؛حتی ازصدای پدرش خسته‌وبیزار شده بود ۱

« راستی کـه هدف احمقانه‌ای‌داشته‌است ! تلاش کرده بود کـه خارج از وجود خود ودر برابرآبهای آلودهٔ زندگی، سدی ازنظم و ظرافت استوارکندوبیاری اصول کاردانی و دلبستگی به فعالیت و بر قراری روابط تازه‌ای با پدر و مادر،امواج خروشان درونی را دراین طرف‌سد انباشته سازد . افسوس که‌سودی نداشت :آب ها از درون و از بیرون طغیان کـرده و سد را درهم شکسته بودّ وامواج بقایای سد شکسته را بیرحمانه فرو شسته بود .

« تنهائی و انزوای بیهودهٔ خویشتن‌را بوضوح در می‌یافت . نه یکقدم به کسانی که خواهان وجود ایشان بود نزدیکتر شده بود و نه‌شکافی را پر کرده بودکه‌شرم و بیزاری اضطراب انگیز ، میان او و مادر و برادر و خواهرش حائل‌ساخته بود.احساس می‌کرد که‌بدشواری ممکنست خود را با آنان هم خون بداند . پیوندش بـا ایشان به‌پیوند صوفیانهٔفرزند خواندگی‌وبرادرخواندگی شباهت داشت .

«قصد آن کرد که سودای دل‌خویشتن را، که‌جز

---

۱ ـ پدر مظهروسمبل میهن او نیز هست .

آن همه چیز بیهوده و بیگانه می‌نمود ، دریابد . . . .
جزئیات شرم‌آور عصیان‌های پنهانی خود راکه‌ازطریق
آنها باشکیبائی‌ولذت واقری‌صور دلفریب زندگی‌رامحو
می‌کرد ، تجاهل‌کارانه برخود هموار می‌ساخت و شبهاو
روزها در میان انبوه صور واژگونهٔ عالم خارج ازین‌سو
بآن سو می‌رفت . »

بخوبی پیداست که جویس تا چه حد از اجتماع رمیده و گسیخته بوده است. می‌بینیم که زندگی او را تضاد میان آرمان و واقعیت ملتهب ومتشنج ساخته است ؛ اندوه وحسرت تنهائی و بی کسی ارکان وجودش را می‌لرزاند ؛ وخویشتن بینی وبی هدفی همواره شکنجه اش می‌دهد . این تشنج‌ها واضطراب ها و نابسامانی‌ها ، عواملی هستندکه زندگی غم انگیزوهنر جادوئی جیمزجویس را طراحی می کنند .

جویس یکی از نویسندگانی است که سوبژکتیویسم را دربیان وتوصیف به نهایت رسانیده است . او همواره امتناع‌دارد ازینکه دانش وتجربیاتی را که خواننده‌از جهان واقعی‌اندوخته بکارگیرد ویااحساساتی راکه او دربارهٔ زندگی دارد مورد استفاده قرار دهد . همه چیز خاص خود اوست . دنیائی که مجسم می‌کند بادنیای دیگران مشترك نیست ، واو نه کسی را بدنیای بغرنج وتمثیلی خود راه می‌دهد و نه خود حاضر است یکقدم ازحدودآن پا بیرون گذارد .

در دنیائی‌که استفن ددالوس زیست می کند ، (**چهرهٔ هنرمند**)، همه چیز سوای خود او سایه مانند وغیر واقعی است وهیچ‌رابطهٔ زنده‌ای میان او و دنیای گرداگردش وجود ندارد . خواننده مکان ها وآدم‌هارا **لمس** نمی کند ، بلکه ناچار بایستی‌آنها را **احساس** کند . درسرتاسر

کتاب فقط سایه‌ها، ویا بگفتهٔ بهتر ، صورانتزاعی کلیساوخانوادهودوستان او وغیره ، بچشم‌خواننده می‌خورد که یگانه نقش آنها در زندگی استفن آنستکه احساس خاصی را در ذهن او بر انگیزند ، وگرنه خودشان زندگی مجسم و مشخصی ندارند . آنها را می‌توان انعکاس واقعیت در آئینهٔمات روح او دانست . دنیای خارج ، که تنها بموجوداستفن بستگی دارد ، حیات خود را نیز بموجود او مدیون است .

تصویری که استفن از دنیای واقعی درذهن دارد، رؤیائی، سمبولیك و تحریف شده است . روح او دائما دستخوش اوهام است و او را بطرف دنیای افسانه‌ای تاریکی می کشاند که پُراز اشکال مات و مبهم است و به‌عالم اعماق دریاها شباهت دارد . هرگام‌عاملی خارجی ویا پیش‌آمدی اورا به تفکر وامی‌دارد ، تاگلودر مرداب خوفناك کابوس‌ها و اضطرابهای فکری فرو می رود . ازین گذشته ، دنیای خود آگاهی و با جهان ناخودآگاهی چنان درهم می‌شود که‌خواننده بدشواری می‌تواند استفن را بیداروهوشیار بداند .

استفن استعداد وشخصیت خود را در زندگی روزانه و در مبارزه باواقعیت خارجی بروز نمی‌دهد ، بلکه شخصیت واستعداد او در کشاکش طوفانهای‌روحی ظهور می کند وتکامل می‌یابد . تصورات هراس‌انگیزی که دربارهٔ گناه و دوزخ دارد ، امتناع او ازاینکه به‌لباس کشیشان در آید، شکفتن‌وبارورشدن آرزوهای هنرمندانه‌اش ، وامثال اینها ،همگی ناشی از کابوس‌ها ، رؤیاهای روزانه ، تشنجات روحی و بگفتهٔخود او ، « سکوت مقدس جذبه‌های اوست . » اساساً همه‌چیز بسوی دنیای باطنی متمایل است و ازدنیای باطن سرچشمه می گیرد . تقریباً تمام‌خصوصیات

فکری او زائیدۀ نوعی « تجربۀ روحانی» است که اغلب بطور ناخودآگاه صورت می گیرد . مثلا، تصمیم او بەردکاتولیسیسم نتیجۀ آن نیست که فشار اجتماعی خفقان آور کلیسای کاتولیك را بطرز عینی در صحنۀ اجتماع درك کرده باشد ، بلکه ناشی ازسرخوردگی روحانی خود او ، ویا بگفتۀ دیگر ، شکست خود اوست که نتوانسته از طریق ایمان مذهبی ، روح آشفته و بی قرار خویش را سکون و آرامش بخشد .

بطور کلی، جویس درشرح حال خود ، که همان **چهرۀهنرمند** باشد، شیفتۀ بستگی خود با واقعیت است ، وچه بسا که تنها شیفتۀ نفس خویشتن است . نکته اینجاست که معنای دلبستگی بەخود، درك نفس خود نیست. برای اینکه شخص بتواند خود را بشناسد، بایستی بەعواملی که در تکامل نفس او مؤثر است پی ببرد و این امر بدون شناختن روابط متقابلی که میان دنیای باطنی وعالم خارج و همچنین میان خود شخص ودیگران وجود دارد امکان پذیر نیست. بنابرین ، برای اینکه شخص خویشتن را آنچنانکه هست بشناسد ، بایستی قبل از هرچیز اجتماع را درك کند واز مناسبات میان فرد وجمع آگاهی روشنی حاصل نماید .

گورکی نیزمانند جویس **زندگی خود** را مایۀ آثار خویش قرار میدهد وبیشتر نوشتەهایش جنبۀ اتو بیوگرافی وشرح حال دارد . منتهی، تفاوت عمدەای که میان این دو نویسنده وجود دارد ، اینست که گورکی هرگز تحولات نفسانی خود را بطورانتزاعی ومستقل از وجود دیگران توصیف نمی کند ، بلکه همواره مابین تکامل شخصیت او و تغییرات محیطی و اجتماعی رابطۀ همەجانبی وزندەای برقرار است . بعبارت سادەتر، گورکی خود را **در دیگران** درك می کند ، حال آنکه جویس خویشتن را

در خود می‌شناسد .

ازآنجا که جویس قادر نیست واقعیت و حتی نفس خودرا عمیقاً درك کند ، و از آنجا که نمی‌تواند رابطهٔ روشن واستواری میان دنیای درونی خود وعالم خارج برقرار سازد ، جهد می‌کند که واقعیت‌خارجی را ازطریق‌سمبل‌ها بشناسدوبدینوسیله خویشتن‌را به‌واقعیت نزدیك‌سازد. درنظر او ، جنبه‌های «واقعی» تمدن جدید بطور مسلم‌تحمل ناپذیراست؛ آنقدر تحمل‌ناپذیر که شخص پی‌می‌برد که مطالعهٔ دقیق وتوصیف‌روشن و صریح‌این جنبه‌ها بیحاصل است . بهمین خاطر است که‌جویس زندگی عصر حاضر را در سمبل‌ها مستحیل می گرداند ، زیرا سمبل‌هم از فرد و هم‌از اجتماع برتر است و آنها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و بنا براین «زندگی معاصر را شدنی وتحمل پذیر میسازد . » این حقیقت‌که‌جویس فاقد «شم» واقعیت شناسی است و اینکه اعتیاد او به سمبولیسم به صورت عقدهٔ روحی گمراه‌کننده‌ای در آمده است ، بوسیلهٔ یکی از مریدان و مفسران آثار او بخوبی آشکار شده است : « نوشیدن کاکائو (در رمان اولیس ، کاکائو سمبل کالاها وموادیست که صنایع جدیدبمقدارزیادو یکسان برای میلیونها نفر مصرف کننده تولید می کند ،) درعین اینکه حاکی‌از پیوندی‌است که میان‌استفن وبشریت وجود دارد ، نشانهٔ‌آنستکه استفن درجستجوی پدر بی‌تاب شده است. قاعدتاً کاکائو یك سمبل شخصی است که وسیلهٔ ایجاد تفاهم میان هنرمند از یکطرف و انسان وواقعیت خارجی از طرف دیگر است . ظاهراً هنگامیکه جویس شب وروز خود را در پاریس به نوشیدن کاکائو می گذارند ، رفته‌رفته توانا گردید که دنیای گرداگرد خودرا درك‌کند (!)»

جویس که تحت تأثیر سمبولیستهای فرانسوی و امپرسیونیست ها قرار گرفته بود ، همواره‌میکوشید که از تجسم و توصیف عالم خارج اجتناب ورزد . درهیچیك از داستانهای خود، به استثنای **دوبلینی‌ها** ، آدمهارا‌وصف نمی کند، بلکه‌خاطرهٔ آنانرادرذهن‌خواننده **برمی‌انگیرد**. مکانها را اسم میبرد ولی مجسم نمی‌سازد ، بطوریکه می‌توان گفت که مکان تنها در **ذهن** آدمهای داستان وجود دارد . اما ، آدم‌های داستانرا هم ما شخصاً نمیشناسیم و فقط بوسیلهٔ صداهایشان ، رؤیاهایشان‌وخلسه‌ها و جذبه‌هایشان از وجود آنان آگاه می شویم . مردمی کـه در رمان **چهرهٔ هنرمند** زند گی می کنند به‌اشباح رؤیائی شباهت دارند : وجود دارند ، ولی جسم‌ندارند ؛ حرف‌می‌زنند ، ولی معلوم نیست که‌صدایشان از کجا بیرون‌می‌آید. استفن در دنیائی زیست می کند که‌بی‌شبهه‌واقعی است ووجود خارجی دارد ، اما خواننده نمی‌تواند وجوه وحدود و ابعاد دنیای او را لمس کند . سبب آنستکه ، جویس هم مانند سمبولیست ها بیش ازاندازه به جنبه‌های امپرسیونیستی دنیای خارج دلبستگی دارد ، یعنی اینکه طنین صداها، رنگها وسایه‌ها دراو عمیقاً تأثیر میکند .

در رمان **اولیس** ، همانطور که استفن روی ساحل راه میرود و به اشیاء وموجودات وارتباط آنها باواقعیت می‌اندیشد ، اشیاءوموجودات در نظر او بصورت «مهرعالم‌هستی» (**Signatures of all things**) متجلی میشود . این عبارت که منتسب به‌بوام **Boehme** کیمیاگر عرفان پیشه است،حاکی‌ازنظریهٔ سمبولسم عارفانه‌ایست که‌موجودات‌ومحسوسات را **نشانه** های یك حقیقت اوبی واسمانی‌می‌داند که فقط ازطریق سمبلها میتوان آنرا شناخت وتوصیف کرد . همینست که ، استفن درآشپزخانهٔ

مستربلوم خودرا واسطهٔ میان‌روح وماده‌می بیند، «همچون‌عامل‌شیمیائی هوشیار وبا شعوری که ذره‌وجهان را ، که پایهٔ سرنوشتشان‌برناپایداری و نابودی گذاشته شده ، با یکدیگر پیوند می‌دهد .» جویس نیزمانند بودلر ، واقعیت خارجی را «گنجینهٔ سمبلها» می‌داند که هنرمندبایستی آنرا کشف کند و بکار برد . همه چیز ، حتی ساعت دیواری ادارهٔ «بلاست» وسیلهٔ تجلی حقایقی می گردد که او در کنه هرچیز می‌جوید. همواره می کوشد چیزی بیابد که بتواند در بارهٔ آن بمکاشفه و استغراق پردازدوجهنم‌واقعی‌او جائیست که همه‌چیز آشکارو بدیهی باشد وهیچ‌چیز مکاشفه را برنیانگیزد .

ازاینجاست که‌فهم‌رمان **اولیس** کاردشواری است، زیرا نویسنده همه چیز را نه بـه مفهوم واقعی آن ، بلکه بمنزلهٔ سمبل و رمز بکار میبرد . مثلا هنگامی که‌استفن شیشه‌های خرد شده و بناهای فروریخته را می‌بیند ، مراد آرزوهای برباد رفته و آرمان‌های درهم شکسته‌است؛ و یا هنگامی که نویسنده می‌خواهد دلمردگی و دلزدگی استفن‌رابیان کند وبه‌اشاره بفهماند که زورق امید او در گل نشسته ، ویرا درمقابل لاشهٔ سگی که برآب دریا افتاده وقایقی که در شن فرورفته قرارمیدهد.

سمبولیستهای‌فرانسوی ، کلمات‌را وسیلهٔ راه بردن به کنه‌حقایق نـامکشوف میدانند . جویس نیز همین اعتقاد را دارد . در نظر او ، کلمات نه تنها قالب افکار و اندیشه‌هایند ، بلکه واسطه‌ای هستند کـه مانع ازقطع رابطه میان هنرمند و واقعیت‌اند . فقط کلماتندکه گاهگاه می توانند وجوه گوناگون دنیای گرداگرد را به او بنمایانند و حتی میتوان گفت کلمات منحصراً واقعیت را آشکار نمیسازند ، بلکه آنرانیز

خلق میکنند. (۲)

بطور کلی ، سمبولیسم جویس از میتولوژی یونان قدیم واستعاره های قرون وسطائی و سمبل‌های فرویدی ترکیب شده است . تم اصلی و مایهٔ سمبولیك‌داستان **اولیس** « وجدان گناهکار»است که‌هم ازمعتقدات یونان قدیم و قرون وسطی ریشه میگیرد و هم فرویدیسم الهام دهندهٔ آنست . این «تم» در میتولوژی وابسته بوجود « ایرینیی‌ها»(**Erinyes**) یا الهه‌های انتقام است که گناهکاران را تعقیب و عقوبت می کنند ، چنانکه اورستز **Orestes** که مادر خود را بقتل رسانیده است دائماً بوسیلهٔایرینیی‌ها دنبال می‌شود واین امر موجب عذاب وجدانی همیشگی اوست ؛ در فلسفهٔ قرون وسطائی «وجدان گناهکار» بصورت « گناداولیهٔ» حضرت‌آدم بیان شده است که بنی‌آدم بایستی تاابد کفارهٔ آنرابپردازد؛ در پسیکانالیز فروید ، محرومیت جنسی است که‌بطور ناخودآ گاه‌موجب احساس‌تقصیر وشرمندگی وپشیمانی می‌شود .(۳)

تجزیه و تحلیل های روانی جیمز جویس برشیوه های « جریان ذهنی »[۱] و « از قوه بفعل در آوردن ناخود آگاهی » [۲] استوار گردیده است . **چهرهٔهنرمند** ، قسمتهای عمده‌ای از **اولیس** وسه‌داستان نخستین **دوبلینی ها** بطرز امپرسیونیستی ومطابق این دوشیوه نگاشته شده‌است. همهٔ حوادث درذهن قهرمان رخ‌میدهد، که‌هم‌فاعل وهم مفعول‌است، یعنی درعین اینکه موضوع حوادث‌است حوادث رانیز بجریان می‌اندازد . [۳]

---

۱ - Stream of Consciousness.

۲ - « Realization of the Subconscious »

۳ - عبارات زیر که درضمن یك محاوره از مخیلهٔ یکی‌ازقهرمانان‌رمان **اولیس** خطورمی‌کند، نمونهٔ جامعی ازشیوهٔ « جریان ذهنی »است. چنانکه‌دیده

بقیهٔ درصفحهٔ بعد

شیوهٔ «جریان ذهنی در عوض اینکه واقعیت خارجی را در ضمن تجربیات روزانــه توصیف کند ، نوسانات ذهنی را وسیلهٔ تجسم واقعیت قرار میدهد . واقعیتی که اینگونه توصیف شده دستخوش همان تحریف ها، بی‌ثباتی‌ها، پراکندگی‌ها، بیم‌ها وآشفتگی‌هائی میشود که واقعیت خارجی درذهن وخاطره وضمیر باطن دچارآنها میگردد . این تحریف‌ها وغیره . . . . .درصورتیکه کاملا جای خود را درذهن ما باز کند، بتدریج بصورت موهومات وتصورات باطلی در می‌آید که درك درست واقعیت را برما دشوار می سازد . منتهی ، تجربیات و تکاپو های زندگی روزانــه

بقیه از صفحهٔ قبل

می‌شود تداعی معانی یکی از اصول این شیوه می‌باشد ، (کلمات داخل پرانتز را برای تسهیل درك جملات ناقص اضافه کرده‌ایم) :

« ساردین توی‌قفسه‌ها تقریباً دنگه می‌توانم مزهٔ آنهارا بچشم ساندویچ؟ ژامبون و مخلفات‌آن‌با خردل‌ونان. گوشت سرخ کرده خانه‌ای‌که گوشت مغازهٔ « درخت‌گوجه » درآن نباشد . خانه نیست. ناقص است . (این‌آگهی گوشت‌سرخ کرده) چه‌آگهی احمقانه‌ایست !آنرا زیر اعلانات ترحیم چاپ کرده‌اند.(شکل) درخت‌گوجه‌شده است. گوشت‌سرخ کرده مغازهٔ دینه ... پوست‌های آدمخوار (گوشت را) بالیمو وبرنج می‌خورند. مبلغان مسیحی سفیدپوست خیلی‌شورهستند (شورش را درآورده‌اند). مثل گوشت خوك‌نمك سود ..... »

برای تجسم شیوهٔ « ازقوه به‌فعل درآوردن ناخودآگاهی »نیزقسمتی از **اولیس** نقل‌می‌کنیم . دراین قسمت ، استفن هنگامی‌که روی شن‌های ساحلی راه می‌رود بیاد پدر خود می‌افتد وخاطرهٔ پدر موجب می‌شود که در ضمن گفتگوبا خود (مونولوگ) صحبت‌عمه‌اش را بمیان آورد . بعد بیاد عمویش می‌افتدومصمم می‌شود به‌دیدن‌او برود . زنگ در خانهٔ عمویخودرا می کشد. مستخدم‌به‌عمویش می‌گوید که‌استفن‌آمده .عمویش‌می‌گوید: بگو بفرمائید تو، » وپس‌ازآنکه‌استفن داخل می‌شود مدتی بااو گفتگو می کند . اماهمهٔ این‌حوادث وگفتگوها در ذهن استفن روی می‌دهد وخود او همچنان روی‌ساحل . می‌رود . درحقیقت‌استفن از خیالات و افکار و توهماتش شناخته می‌شود ، و درصحنهٔ زندگی واقعی وجود و شخصیت او محسوس نیست .

موجب می‌شود که این تحریف‌ها وغیره . . . . دائماً در تغییر وتحول باشد وبراثر مقابله با واقعیت‌های عینی وتجربی «تصحیح» وتنظیم گردد. بعبارت دیگر ، یکی ازعوامل عمده‌ای که ما را ازانحرافات‌واشتباهات فکری مصون می دارد ، تجربه های عینی زندگی است . شیوهٔ «جریان ذهنی» برای این عامـل هدایت کننده نقشی قائل نیست ، بهمین سبب تفکرات وهمی وواقعی ما را تثبیت می کند و وهم را جایگزین واقعیت میسازد . گذشته ازین ، درنتیجهٔ تکیه برجذبه‌های عارفانه وتداعی‌آزاد معانی، که‌عقل‌ومنطق‌را ازتنظیم وترتیب فکرورهبری اندیشه‌بازمی‌دارد، زندگی روزانهٔ فردرا دستخوش توهم ورؤیا میسازد .

بابکار بردن شیوهٔ «ازقوه بفعل درآوردن ناخودآگاهی»، **جویس** حیات غیر واقعی وغیر مدی را جایگزین حیات واقعی ومادی می کند. هر گونه وهمو آرزوی خفته‌ای که در اندیشه‌های هذیان آلود قهرمانان او وجود دارد ، صورت واقعی و مادی بخود می گیرد و بعبارت‌گویاتر ، تن وجان پیدا می کند ودر میدان حیات بجولان درمی‌آید . مثلا ، در ضمن محاوره‌ایکه در **اولیس** بین مستر بلوم وزوی فاحشه روی‌می‌دهد، مستر بلوم تصور میکند که زو یکی از «دختران اورشلیم» است که در مشرق زمین عهد عتیق زندگی می کند واین تصور «عملا» **صورت‌واقع** بخود می گیرد. این شیوه ، که واقعیت راهمچون کلاف‌سردر گم‌نوسانات حسی تصویر میکند و کلیت فکر خودآگاه رابه قطعات پراکندهٔ عناصر خام وابتدائی نـاخودآگاه تبدیل می سازد و عقده‌های روحی را وسیلهٔ «تقطیر» واقعیت قرار می‌دهد ، بهیچوجه بدرك درست رابطه‌ای که‌میان دنیای باطن وعالم خارج برقرار است منتهی نمیشود .

تجزیه و تحلیل‌های روحی جویس جنبهٔ ناتورالیستی نیز دارد ، او حوائج وانگیزه‌های جنسی را عامل گردانندهٔ حیات‌وتفکرمی‌پندارد، بنابرین روابط‌اجتماعی رابمرحلهٔ روابط‌بیولوژیك تنزل می‌دهد وعوامل ناخودآگاه و غیر عقلائی را برتفکر عقلائی حکمروا می‌سازد. همچنین، مانند نویسندگان‌ناتورالیست ، دلبستگی شدیدی به‌تصویر بیماران‌روحی وآدم های منحرف وازده دارد . (نا گفته نماند که این دلبستگی‌زائیدهٔ بدبینی شدید وزدگی اززندگی است) .

آدم‌هائی که در **اولیس** وجود دارند منحرف ترین ، سرخورده ترین وزبون‌ترین‌افراد روی‌زمین‌اند . مستر بلوم‌مظهرتمام‌عیار وازدگی و بیگانگی آدمی است . او که برای پیوند با اجتماعی که وی را از خود رانده‌است مذبوحانه بهردری می‌زند، انحرافات زن خود را ندیده می گیرد ووجود فاسق‌های‌اورامتحمل می‌شود ، زیرا به‌این‌وسیله‌احساس می کند که میان او و دیگران پیوندی بوجود آمده است . هرچند که ممکن است چنین آدم‌هائی دراجتماعات مغرب زمین وجود داشته‌باشند، ولی انسانیت را باین طرز وحشت انگیز خوار کردن وزبون ساختن‌دور از رئالیسم است . بیمار را دیدن و سالم را ندیدن ، واقع بینی نیست. ذوق‌بیماری زده‌وفکرمسموم و بیزاری شدیدی که جویس ازاجتماع‌داشت موجب شد که تعمداً به تمسخر عظمت انسانیت بپردازد ، آدمی‌راتحقیر کندواز آوج‌به حضیض فرو افکند . چنانکه‌در رمان **اولیس** قهرمانان باستانی یونان وفاحشه‌های آیرلندی همسان وهمشأنند . همچنین،جویس بارها مظاهر باشکوه وباعظمت را درنظر خواننده مجسم می کند وسپس آنها را تا مرتبهٔ پیش‌پا افتاده ترین چیزها تنزل می‌دهد . باین طریق ،

وانمود می کند که هرچیز برجسته و باارزشی با مظاهر مبتذل و ناچیز یکسان و برابرست وسپس نتیجه میگیرد که تنها پدیده‌های پیش‌پاافتاده وبی‌ارزش ، واقعی وعمومی وجهانی است .

در **اولیس** ، استفن تاریخ را «کابوس» می‌نامد (« تاریخ کابوسی است که من سعی‌می کنم‌ازآن بیدار شوم .») و این همان فکریست که مایهٔ کتاب دیگر جویس موسوم به **بیداری‌خانوادهٔ فی‌نگان**قرار گرفته است **بیداری‌خانوادهٔ فی‌نگان** را می‌توان بحق کابوس تاریخ نام داد . این‌داستان‌بیان‌یك‌رؤیا و خلاصه‌ایست از آنچه تا کنون هر کسی بخواب دیده است . باین وسیله ، جویس ذهن و فکر آدمی را در حالت رؤیا تصویر می کند و این ترکیبی است از فرویدیسم و رمانتیسم . نویسنده کوشیده است‌که بااستفاده از خواب یکشبهٔ قهرمانهای خود ،وضع‌کنونی انسان‌وتاریخ‌رامجسم سازد . این رمان بصورت «دورانی» نوشته‌شده‌است، زیرا جویس معتقد است که مفهوم و معنای واقعی تاریخ را بایستی در برگشت های دورانی آن جستجو کرد . بعبارت دیگر ، جویس تاریخ را مجموعه‌ای از مکررات می‌داند که با وجود سیرهای دورانی بسیار ، همیشه بیك حال می ماند . در این رمان، سیردورانی خانواده بمثابهٔ نیروی محرکه‌ای نمایانده‌شده است‌که‌جهان را به‌پیش می‌راند، وخانوادهٔ ایرویکر و آنا که در دوبلین زندگی می کنند منبع و الگوی تحولات تاریخی‌اند . بگفتهٔ نویسنده ، تاریخ هنگامی ایجاد شد که « پدران و مادران ماباهم آشنا شدند ووصلت کردند و برختخواب رفتند وتقلاکردند ودادند و گرفتند وزائیدند و بزرگ کردند . . . . وبدبختی های خود را برای ما گذاشتند .»

این سیردورانی ،که مانند آمدورفت تابستان و زمستان همه چیز را از نوبازمی‌آورد ، مبین یکنواختی ومکرر بودن حوادث تاریخی است. همچنانکه استفن گاه وبیگاه در **اولیس** می‌گوید ، «همان چیزهائیکه در ابتدا بوده ، حالاهم هست وبازهم خواهد بود » . بنابرین ، با وجود اینکه جویس مردم را منبع تاریخ می‌داند (زیرا خانواده راعامل تحرك تاریخ می‌شمارد) ، بهیچوجه به‌انسان نوید تکامل و پیشرفت نمی‌دهد . حقیقت اینکه ، اعتقاد جویس آنستکه انسان موجود ناقصی است که از ازل تاابد گاه پشت برزین دارد وگاه زین برپشت . بهمین خاطر است که تکامل‌پذیری وپیشرفت تاریخی انسان‌رامردود می‌شمارد وبه «گناه‌اولیه» ایمان مجدد پیدا می‌کند . (۴)

روح انسانی مایهٔ‌کار جویس می‌باشد . اما وی مانند فلاسفهٔ ایده‌آلیست روح را سازندهٔ واقعیت خارجی می‌داند که همه چیز‌را به قالب می‌ریزد (« روح من ، قالب همهٔ قالب‌ها، بهمراه من‌می‌آید ، ») ودرعین حال معتقد است که « ظلمت وتاریکی درنهاد روح است » و « روح‌ما ، که از زخم خجلت گناهانمان جراحت یافته است ، بیش از پیش بما می‌آویزد ، همچون زنی‌که به‌عاشق‌خود می‌چسبد .» (**اولیس**)

مسألهٔ‌آزادکردن روح‌انسانی ازقید رنج واسارت وحقارت، بعقیدهٔ جویس یك مسألهٔ اجتماعی نیست . اوتصور می‌کند که روح ، زندگی اسرار آمیز و درك ناشدنی خاص خود دارد . لهذا ، برای اینکه شخص روح‌خود را آزاد کند احتیاج به آن ندارد که به وسائل « مصنوعی » اجتماعی متوسل گردد ؛ بهترین وسیله گریز و « پرواز » است . بگفتهٔ استفن ، « روح آدمی در لحظات خاصی بوجود می‌آید . پیدایش‌آن‌که

به‌آرامی ودر تاریکی صورت می‌گیرد ، از زائیده شدن جسم وتن اسرار آمیزتراست. هنگامیکه روح انسان دراین سرزمین زاده می‌شود ،گرفتار تورهائی می‌گردد که برای جلو گیری از پرواز آن تعبیه کرده‌اند .شما بامن از ملیت وزبان و مذهب سخن می‌گوئید ، حال‌آنکه تنها چیزی‌که من به‌آن می‌اندیشم گریختن‌از این تورها وپروازکردن است. » (**چهرهٔ هنرمند**) بهمین سبب است که جویس به‌امور سیاسی ونهضت ملی‌مردم آیرلند اعتقادی ندارد و شکنجه‌های روحی خود و چارهٔ آنها را خاص خود می‌داند .

باید‌گفت‌که‌در هنر جیمز جویس همواره تضاد آشکاری میان‌عشق به‌آیرلند وتمایل به‌جلای وطن بچشم می‌خورد . ریشهٔ این تضاد رامی‌توان در شرایط اجتماعی و تاریخی زمان جویس جستجو کرد. سالهای آخر قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم دورانی بود کـه اختلاف شدیدی میان روشنفکران قشر پائینی طبقهٔ متوسط آیرلند‌که درآنموقع‌پیشروان فرهنگ و تمدن‌ملی بودنـد ، و « بورژوازی بزرگ » کـه سرسازش با انگلستان راداشت ، درگرفته‌بود . پس‌ازآنکه طوفان انقلاب فرونشست وکار برانقلابیون‌تنگ‌گردید ، روشنفکران بصورت‌گروه‌اجتماعی‌مشخص ومجزائی‌متبلور شدند . ازآنجاکه‌در شرایط تاریخی آنزمان‌قادر‌نبودند برای بیان قریحه های خلاقـهٔ خود راهی بیابند و نمی‌توانستند نیروی اجتماعی نوید بخشی سراغ‌کنند ، ناچار بدبینی و بیزاری و زود رنجی و گریز پیشه‌کردند و بدینوسیله مخالفت خودرا با ارتجاع کاتولیك و «بورژوازی بزرگ» ابراز داشتند .

جیمز جویس مانند بسیاری از هنرمندان عصرما،خودراهنرمندی

«بی‌طرف» و «بی‌اعتنا به امور دنیوی» می‌پنداشت . اما ، آثار او برای همیشه ثابت کرد که «بی‌طرفی» و «بی‌اعتنائی» هنرمند نیرنگ وفریبی بیش نیست وکار هنرمند، چه خود او بخواهد و چه نخواهد ، بسود یا بزیان دیگران تمام می‌شود . حق با منتقد امریکائی داوید دیچز **David Daichés** است که می‌گوید :

«.... جویس خود را فریب می‌داد ، وبهمین خاطر است که دنیای ساخته وپرداخته ویکدست وبیحرکت او بهیچوجه دنیای ما ، ویا دنیای دیگران ، نیست. دنیای او ثمرهٔ سوءتفاهمی است که یك هنرمند داشته است . **اولیس** که بی‌شبهه یك اثر بزرگ و نبوغ آمیز هنری است ، کمدی ایده‌آلی آزادیخواهان عقیم و ناتوانی است که به نسلی وابسته بودند که درعین اینکه از مارکس می‌ترسید ازاجتماعات کنونی نیز نفرت داشت . » (۵)

جویس واگزیستانسیالیست‌ها رامی‌توان طلایه‌دارهنرمندانی دانست که به‌انحطاط لیبرالیسم قرن بیستم بیان هنری بخشیده‌اند ، (هرچندکه خود می‌پندارندکه «بحران **بشریت** وزوال **تمدن**» را توصیف کرده‌اند). این هنرمندان درشمار روشنفکران خوش قریحهٔ طبقهٔ متوسطاند که می‌بینند زمین دارد زیر پایشان شکاف می‌خورد، ولی‌می‌کوشند تابتنهائی این شکاف عظیم را پر کنند .

مآخذ فصل ششم

۱ ـ و. ی. تیندال ، **جیمز جویس** ، ص ۲۹ (چاپ امریکا)

۲ ـ همان کتاب ، ص ۹۵

۳ ـ ر. میلر ـ بودنیتسکایا ، «**اولیس اثر جیمز جویس**»شمارهٔ۵ نشریهٔ **دیالکتیک** ص۱۷ (چاپ امریکا)

۴ ـ و. ی. تیندال ، همان کتاب ، ص ۷۰-۶۵

۵ ـ داوید دیچز، **رمان ودنیای نو**، ص۴۶ ـ ۱۴۵

پایان سخن

می‌توان نتیجه گرفت که **هنر واقعی** جز شیوهٔ رئالیسم راه وروش دیگری نتواند داشت. نمی‌خواهیم بگوئیم که ضد رئالیسم هنر نیست؛ ضد رئالیسم هنر هست، ولی نوعی انحراف هنری یا بیماری روحی است که در دوران نابسامانی و تشنج اجتماعی پدید می‌آید. همانگونه که ساختن بمب اتمی علم هست، منتهی علم منحرف وضد انسانی که از تضادهای اقتصادی واجتماعی ناشی می‌گردد.

علم برای خود علم مفهومی ندارد، زیرا هدف پژوهشهای علمی بهتری زندگی و رفاه و خوشبختی آدمی است. «هنر برای هنر» نیز وهم‌ونیرنگی بیش نیست. هنری که برای **خودهنر** آفریده شده باشد ناقص است، زیرا نقش واقعی هنر تقویت و تلطیف روحی انسان، افزودن برمحتویات فکری و بیدار کردن اوست. ازین گذشته، چنانکه‌دیدیم، تحول اجتماعی شیوه‌های ادبی نشان می‌دهد که‌هنرمند «هنر برای‌هنر» را آزادانه اختیار نمی‌کند، بلکه شرایط ناسازگار اجتماعی آنرا براو تحمیل میسازد. خود را منزوی‌کردن و از «های وهوی» جهان کناره گرفتن تبین‌آزادی‌هنرمند نیست‌و ازعدم‌آزادی اوحکایت‌میکند.

مسألهٔ جبر و اختیار هنری زائیدهٔ معمائی است که فلاسفه را

قرنها بخود مشغول داشته است . وآن معمای جبر و اختیار یاضرورت و آزادی است . مادام‌که اختیار وآزادی **مطلق** با جبر و ضرورت **مطلق** بمثابهٔ دو قطب کاملا **متضاد** مقابله شود ، این معما گشوده نمی گردد . اما ، همینکه هم‌بستگی ایندو مسألهٔ متناقض دریافته شود و مسلم گردد که یکی متضمن دیگریست وهر دو لازم وملزوم‌اند ، دیگر معمائی در میان نخواهد بود . این تضاد و همبستگی قانون تغییر ناپذیر طبیعت و تاریخ بشری است . ما آزادی خود را از طریق مبارزه باطبیعت و ، در عین حال ، همکاری و سازگاری با طبیعت بدست می‌آوریم . در همانحال که برای مصونیت از طغیان و سیلاب بر رودخانه‌ها سد می‌بندیم ، آبِ رودخانه را بمنظورآبیاری وتولید قوه برق بکار میگیریم. خلاصه اینکه، بوسیلهٔ استفاده از عوامل طبیعی بتدریج خود را از طبیعت بی‌نیاز میکنیم وباتصرف در طبیعت ، کیفیت وابستگی خود را به‌طبیعت دستخوش تغییر می‌سازیم وبدینوسیله **خود را** نیز تغییر میدهیم .

طبیعت کور وبیرحم است و قوانین **جبری** آن عرصهٔ فعالیت ما را تنگ میدارد ، لیکن مـا بسبب کوری و بی رحمی طبیعت خود را از طبیعت بدور نمی‌داریم و هستی اورا انکار نمیکنیم . **به‌اختیار** میکوشیم تا قوانین **جبری** طبیعت را درك کنیم وآنها را بکار بندیم و با انجام‌این کار طبیعت را دستخوش دگرگونی می‌کنیم و بهمراه آن سرنوشت خودرا دوباره و **به‌اختیار** طرح‌میریزیم. بنابرین،آزادی‌را در **حیطهٔ ضرورت** و بمدد **درك ضرورت** بدست می‌آوریم و بگفتهٔ دیگر ، **اختیار خود** را در **جبر طبیعت** می‌یابیم. منتهی ، همانگونه که برای ماجبروضرورت قوانین طبیعی **مطلق** نیست ، زیرا همواره طبیعت را به اختیار و بنا به‌

حوائج خود تغییر میدهیم ، اختیار وآزادی‌انسان نیز جنبهٔ **مطلق** ندارد. چرا که ، در دگرگون کردن طبیعت و استفاده از قوای طبیعی آدمی ناچار است در حدود ومطابق قوانین طبیعت عمل کند . بهمین سبب است که میزان اختیار وآزادی ما بستگی به‌شرایط جبر و ضرورت طبیعت و واقعیت‌های موجود دارد .

همین رابطه‌ای که میان انسان وطبیعت وجود دارد ، هنرمند و اجتماع‌را بهم می‌پیوندد ، معذلك . وقتیکه هنرمند این ندا را می‌شنود که « بیا وآزادی خود را در اجتماع واز طریق اجتماع بدست آور ، » روی درهم می‌کشد و بنام «خود کامگی » هنر و « آزادی» هنرمند ، ندا دهنده را از خود میراند . ولی ، آخر این « آزادی » و « خود کامگی » کجاست ؟ حتی اگر فرض کنیم که هنرمند می تواند اجتماع را بسبب ناملایمات و زشتی‌هایش یکباره طردکند (آیا میتوانیم طبیعت را بسبب نابینائی وبیرحمی‌اش یکباره طردکنیم ؟ !) این عمل طرد کردن خود وابستگی هنرمند را به جامعه می رساند . راست است که هنرمند خود را منزوی میسازد ، اما اختیار انزوا در واقع **اختیاری** نیست ، زیـرا ناملایمات وزشتیهای اجتماعی هنرمندرا به‌اختیارآن **مجبور** کرده‌است.

دراین دوران‌می‌بینیم که‌هنرمندان دائماً برضداجتماع خودعصیان میکنند . ولی ، زندگی و هنر نوابغی مانند جیمز جویس بخوبی نشان میدهد که هرگاه هنرمند برضد همهٔ‌اجتماع قیام‌کند ، بی‌آنکه‌به‌قسمتی ازاجتماع ابقاء نماید ویا خودرا بایك نیروی پیشرو اجتماعی‌همراه‌سازد، زندگی و هنر او در منجلاب بدبینی ونومیدی وبیزاری از انسانیت‌غرقه خواهد گشت . این حقیقت که همگی هنرمندان گوشه‌گیر وکناره رو و

هواداران «هنر برای هنر» ازخویشتن و زندگی‌خود بیزار بوده‌اند وعمر رادرپراکنده حالی ودل‌نگرانی‌وشکنجهٔ دائمی بسرآورده‌اند ، گواه‌است که نه آزادی ، بلکه تضاد میان ضرورت و آزادی، مایهٔ‌زندگی هنرمند منزوی است . طبیعی است اگر این تضاد به‌تشنج خاطر و پریشانی حال منتهی شود ؛چرا که‌در این موردمیان آزادی و ضرورت ، تضاد بدون هم بستگی درکار است ـ جبر واختیار در دائرهٔ تأثیرات متقابل قرار ندارد وهریك‌مستقل از دیگری درتکاپوست .

علاوه برین ، دیدیم که مادام که هنرمند طبقهٔ متوسط توانائی و شهامت آنرا ندارد که از طبقهٔ خود جدا شود و به‌ارزش‌ها و اصول عالی تری که عصارهٔ واقعیت‌ها ومشکلات قرن ماست پابند گردد ، هنر وی‌نیز با درون بینی و نومیدی و آشفتگی خیال همراه خواهد بود و چنانکه سیر تحولی مکتب های ادبی نشان می دهد ، سرانجام به‌انحطاط خواهد گرائید .

بدیهی‌است که کلیت این اصل در مورد کشورهائی صادق است که حکومتشان در دست طبقهٔ متوسط است . درکشورهائی که این طبقه‌هنوز برای آزادی‌مبارزه میکند ، حتماً لازم نیست که هنرمند وابسته به‌طبقهٔ متوسط یکباره باطبقهٔ خود قطع رابطه‌کند۔ کافی است کـه واقعیت های اجتماعی را از دریچه‌ای که وسیع تر وروشن‌تر از روزنهٔ بینائی‌طبقهٔ‌خود اوست بنگرد، صرفاً به بیان‌«شکنجه‌های روحی »ودردهای شخص‌خود نپردازد، و در تغییر واقعیت موجود باکسانی که با او هم‌هدف‌اندهمراهی کند .

دربارهٔ هنرمندان طبقهٔ متوسط میهن ما میتوان گفت که‌هنر بعضی

ازآنان درآینده نیز مانند گذشته ، تیره وتار و «خصوصی» خواهد بود؛ فریدون توللی‌را می‌توان جزواینددسته‌دانست. اما، گروهی دیگراستعداد وتوانائی آنرا دارندکه‌روزی بخودآیندودامنهٔ‌هنرخویش‌راازچهاردیواری نفس خود فراتر برند وآنرا به‌زندگی مردم بسط دهند ؛ نادر نادرپوراز ازآنجمله است . [۱]

ممکن است‌برای خواننده‌این پرسش پیش‌آمده باشد که :چگونه هنرمندمیتواندواقعیت رادرك کند؟ دراینکه‌بینش‌هنری بعضی‌ازهنرمندان بزرك اساسی ترین‌وسیلهٔ درك واقعیت‌های زمانه بوده است؛ حرفی‌نیست. لیکن ، نباید فراموش‌کردکه‌امروزهنرمند نمی‌تواند مانند بالزاك‌شخصاً و باتکیه برنبوغ‌خود واقعیت‌های بغرنج وتو در توی قرن مارا درك‌کند. درزمان‌بالزاك‌نه‌تنهاروابط‌اجتماعی‌وسیستم‌اقتصادی ساده‌تربود ، بلکه‌جهان بینی علمی وروشنی هم برای درك واقعیت وجود نداشت . حـال آنکه ، هنرمند عصر ما می‌تواند از اینچنین جهان بینی برخوردار شود . در این زمـانه ، نبوغ طبیعی هنرمند تکافوی درك درست واقعیت را نمی‌دهد ، هنرمند بایستی خود را برای درك‌واقعیت مجهز سازد .

نتیجه بگیریـم : **آزادی هنری باوابستگی اجتماعی** مباینت ندارد ؛ هردو هم‌بسته ولازم و ملزوم‌اند ؛ یکی بدون دیگری پوچ و بی معنی است ؛یکی معلول ودرعین حالت‌علت‌تکامل‌دیگری است. بنابرین، هنرمند نمی‌تواند هیچگونه مسئولیتی برای خود قائل نشود . عظیم‌ترین ومقدس‌ترین مسئولیتها بعهدهٔ‌اوست ، و آن بینا ساختن مردم بزندگی و

۱ ـ شعرهائی که‌نادرپور دریکی دوسال گذشته (مدتی پس از چاپ اول این‌کتاب) سروده است مارا به‌درستی این پیش‌بینی امیدوارتر می‌سازد .

مددکردن ایشان در تغییر شرایط اجتماعی است . (یکی ازبنیان گذاران عالیترین تمدن ها بحق گفته است که «نویسنده معمار اندیشهٔ آدمی است.»)

اینجاست که کلام فنا ناپذیر دانیال نبی دوباره در خاطر زنده می‌شود :

«تو پنداری که دربندی ، حال آنکه آزادی »
«تو پنداری که خودکامی، حال آنکه وابسته‌ای.»

فهرست مآخذ خارجی

BIBLIOGRAPHY

Books

Brandes, G. MAIN CURRENTS IN NINTEENTH CENTURY LITERATURE, 6 vol. London, 1923
Cassirer, E. THE MYTH OF THE STATE,London, 1946
Caudwell, C. ILLUSION AND REALITY, London, 1946
Daiches, D. THE NOVEL AND THE MODERN WORLD Chicago,1939
» LITERATURE AND SOCIETY , London, 1938
Dargan, E.P. and Weinberg THE EVOLUTION OF BALZAC'S COMEDIE HUMAINE, Chicago, 1942
Finkelstein, S. ART AND SOCIETY, New York, 1947
Fox, R. THE NOVEL AND THE PEOPLE, London, 1937
Caraudy, R. LITERATURE OF THE GRAVEYARD, New York, 1948
Grib, V. BALZAC (Critics Group No. 5 New York)
Harap, L. THE SOCIAL ROOTS OF ART, New York 1949
Hauser, A. THE SOCIAL HISTORY OF ART. 2 Vol. London, 1951
Jackson, T. A. CHARLES DICKENS, London, 1937
Jordan, E. ESSAYS IN CRITICISM, Chicago, 1952
Legouis, E. and L. Cazamian. A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, New York, 1935
Lucas, F. L. THE DECLINE AND FALL OF THE ROMANTIC IDEA, New York 1935
Lukacs, G. STUDIES IN EUROPEAN REALISM, London 1950
Mirsky, D. S. A. HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE, New York 1946
Orwell, G. DICKENS, DALI AND OTHERS, London, 1950
Plekhanov, G. ART AND SOCIETY, (Critics Group No. 6 New York)
Read, H. THE PHILOSOPHY OF MODERN ART,London 1951
» and othres, SURREALISM, London, 1948
Sa ter, J. P. WHAT IS LITERATURE, New York, 1948
» EXITSENTIALISM, New York, 1948
Schorer, M. CRITICISM, New York, 1948

Sorokin, P. A. SOCIAL AND CULTURAL DYNAMICS, 2 vol. New York, 1937
Tindal, W. Y. JAMES JOYCE, New York 1952
Ulyanov, V. I. L. TOLSTOY AND HIS TIME, New York 1952
Weinderg, B. FRENCH REALISM. London, 1937
Wellek, R. and A. Warren, THEORY OF LITERATURE, New York, 1949
Willson, E. THE TRIPLE THINKERS. London, 1952
« AXEL'S CASTLE, New York 1931

Periodicals

Borrelli, A. «How Realistic are Italian Films ?», MASSES AND MAINSTREAM, November 1953
Brombert, V. «Camus and the Novel of the Absurd», YALE FRENCH STUDIES(Y. F. S.), No 1, 1948
Cohn, R. G. «Sartre's First Novel : La Nausée» Y. F. S. No. 1, 1948
Cook. B. «Jacques Riviére and Symbolism», Y. F. S. No. 9. 1952
Domenach, M. «Camus-Sartre Debate» NATION. March 7, 1953
Fowolie, W. «Existentialist Hero : A Study of L' Age de raison » Y. F. S. No 1, 1948
Frid, Y «The Sophistry of Sartre», NEW MASSES, September 2, 1947
Frye, N. «Three Meanings of Symbolism», Y. F. S. No9 1952
Harap. L «Sartre and Existentialism», NEW MASSES, December 31, 1946
Jagger, G. «Camus, La peste», Y. F. S. No. 1, 1948
Miller- Budnitskaya, R. «James Joyce's Ulysses», DIALECTICS, No. 5 New York, 1938
Nedoshivin, G. «The Relation of Art to Reality», MASSES AND MAINSTREAM, June 1952
Peyre, H. «Existentialism- A Literature of Despair ? », Y. F. S. No. 1, 1948
Sartre, J. P. «Forgers of Myth», THEATER ARTS, June 1946
Steiner, N. « A Note on Symbolism», Y. F. S, No. 9, 1952
Sweeney, J. «Surrealism as a Public Art», THE KENYON REVIEW, No. 1, 1939
Vial, F. «Symbols & Symbolism in Paul Claudel» Y. F. S. No. 9, 1952

فهرست اسامی

قبل از مطالعه تصحیح فرمائید

صفحه	سطر	غلط	درست
۸	۱۶	انفرادی	انفراد
۹۷	۱۱	نامعلوم	نامعمول
۱۸	۱۸	یکبار	یکباره
۲۳	۲	پای‌بندآزاد	پای‌بندآزادی
۱٤	۱۸	اواخر	اواسط
۳۸	۹	رکورد	رکود
۵۹	۱۹	جمع	جمیع
۷٤	۲۲	رکورد	رکود
۷۷	۱۸	نتوان	نتوانند
۱۲۱	۱۰	صورت	صوت

کمیتهٔ دولتی طبع و نشر

ج ۱۰۵۰

مطبعه دولتی